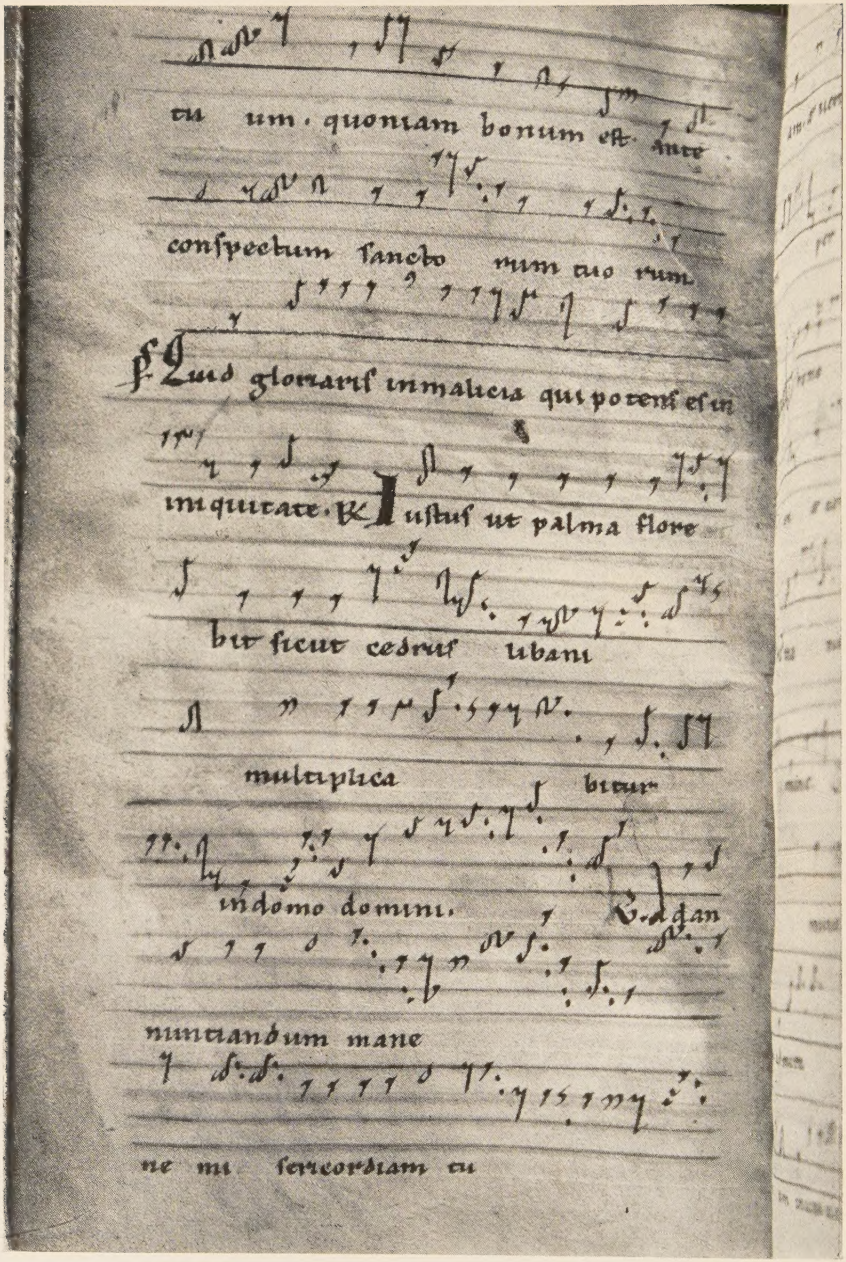
DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT FREIBURG
IN DER SCHWEIZ

EIN DEUTSCHES SEQUENTIAR AUS DEM ENDE DES 12. JAHRHUNDERTS

HERAUSGEGEBEN UND KOMMENTIERT
VON
OTTO DRINKWELDER
DR. THEOL.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

GRAZ UND WIEN
KOMMISSIONSVERLAG DER VERLAGSBUCHHANDLUNG „STYRIA“
1913



Schriftprobe aus dem Cod. mus. Berol. Z. 78
in der Größe des Originals.

Ende des Introitus „Ego autem sicut“ und Anfang des Gradualresponsoriums „Iustus ut palma“ aus der Messe „In vigilia unius Apostoli“.

DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT FREIBURG
IN DER SCHWEIZ

EIN DEUTSCHES SEQUENTIAR AUS DEM ENDE DES 12. JAHRHUNDERTS

HERAUSGEGEBEN UND KOMMENTIERT
VON

OTTO DRINKWELDER
DR. THEOL.

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

GRAZ UND WIEN
KOMMISSIONSVERLAG DER VERLAGSBUCHHANDLUNG „STYRIA“
1913

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA", GRAZ.

VORWORT.

Um die mittelalterliche Liturgie und ihre Gesänge im Zusammenhange würdigen zu können, genügt nicht bloß das Studium jener Gesangsformen, welche sich auch in der gegenwärtigen Gestalt der römischen Liturgie vorfinden. Vielmehr sind auch jene Formen in den Kreis der Untersuchungen zu ziehen, welche einst im Mittelalter eine bevorzugte Stellung innerhalb des kultischen Organismus einnahmen, aber im Laufe der Zeit entweder daraus ganz verschwanden oder wenigstens bedeutend eingeschränkt wurden. Hervorragendes Interesse unter diesen Formen beanspruchen die ehemals so beliebten Sequenzen, weil gerade sie ein hervorragendes Denkmal jener Liebe und Freude sind, die das Mittelalter der Liturgie entgegenbrachte.

Die mittelalterlichen Sequentiare sind nach ihrer melodischen Seite nur wenig untersucht. Was Ambros Kienle O. S. B. 1899 im Kirchenlexikon XI, 168, schrieb, daß für die wissenschaftliche Durchforschung des musikalischen Teiles der Sequenzen noch fast alles zu tun sei, gilt noch heute.[1]) Frühere vereinzelte Veröffentlichungen, wie die für

---

[1]) Selbst in neueren musikwissenschaftlichen Arbeiten werden noch die wesentlichen Elemente der Sequenzenform verkannt. So zum Beispiel schreibt Hugo Leichtentritt in seiner musikalischen Formenlehre (Handbücher der Musiklehre, Nr. VIII, Leipzig 1911) S. 193: „Seine (d. i. Notkers) berühmteste Sequenz ‚Media in (sic!) vita in morte sumus' (aus der später der protestantische Choral entstand ‚Mitten wir im Leben sind') sei hier wenigstens zum Teil angeführt, um vom Wesen der Sequenz einen Begriff zu geben". Und doch trägt gerade „Media in vita" alle Merkmale der liturgischen Responsoriumsform an sich, abgesehen davon, daß es nach neueren Forschungen nicht einmal von Notker stammt. Offenbar wurde Leichtentritt zu seiner Annahme durch die schon vorhergehende Behauptung Hugo Riemanns verleitet, der ebenfalls das „Media in vita" als Beispiel einer Sequenz anführt (Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1904, I, 121), allerdings neben anderen wirklichen Sequenzen, während Leichtentritt nur durch dieses Responsorium einen Begriff vom Wesen der Sequenz geben will. Selbst in P. Griesbachers „Choral und Kirchenlied" (Regensburg 1912, S. 32) ist diese Verwechslung gedrungen.

ihre Zeit sehr verdienstvolle Arbeit P. Anselm Schubigers in seiner Geschichte der St. Galler Sängerschule, können den heutigen Anforderungen nicht mehr ganz genügen.

Da nun die Texte der Sequenzen größtenteils bereits in der kritischen Ausgabe der Analecta hymnica vorliegen, scheint der Zeitpunkt gekommen, auch ihren Melodien die gebührende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Ohne der seit Jahren von Henry Bannister vorbereiteten kritischen Gesamtausgabe der Sequenzen vorgreifen zu wollen, glaube ich doch durch die Herausgabe des vorliegenden Sequentiars etwas zur liturgisch-musikalischen Würdigung der Sequenzen beitragen zu können.

Auf die Handschrift Cod. mus. Berol. Z. 78, welche der Aufmerksamkeit der Sequenzenforscher bisher entgangen ist, hat Professor Dr. P. Wagner mich aufmerksam gemacht. Sie gewährt deshalb ein besonderes Interesse, weil sie treffend den Übergang von der älteren zur jüngeren Sequenzenform charakterisiert und dadurch zugleich einen Einblick in die gesamte Sequenzenüberlieferung gewährt. Die Treue, mit welcher die altgregorianischen Gesänge des Graduale überliefert sind, berechtigt zur Annahme, daß sich auch die Sequenzen in der hier gebotenen Form nur wenig von ihrer ursprünglichen Fassung unterscheiden. Ein Vergleich dieser Sequenzen mit der Fassung der älteren Handschriften ohne Liniensystem macht es dann möglich, der Urgestalt der Sequenzen noch näher zu kommen und so ihre charakteristischen Merkmale zu erkennen.

Außerdem hat die Erforschung einer einzelnen Handschrift auch für die Liturgik ihren Wert. Der Hymnolog mag sich mit der textkritisch hergestellten Urgestalt der Sequenzen begnügen; für den Liturgiker sind auch die späteren Wandlungen der Sequenzen und ihre Zusammenstellung in den verschiedenen Kirchen verschiedener Jahrhunderte von Bedeutung. Das liturgische Buch ist ja nicht zur privaten Lesung bestimmt, sondern zur lebendigen Ausführung der in ihm enthaltenen Texte innerhalb des Rahmens der liturgischen Funktionen. Daher gewährt eine mitten aus der Entwicklungsreihe herausgegriffene Handschrift Einblick in die gesamte Entwicklung des betreffenden liturgischen Buches. Aus diesem Grunde soll zugleich mit der musikalischen auch die liturgische Bedeutung der Handschriften berücksichtigt werden.

Als Frucht der Untersuchung wird sich eine Charakteristik des Stils der hier gesammelten Sequenzen ergeben.

Es sei mir an dieser Stelle gestattet, Herrn Professor Wagner für die Anregung zu dieser Arbeit und mehrfache Unterstützung bei derselben zu danken. Auch Herr Professor Fr. Steffens hat mir in zuvorkommendster Weise den Gebrauch seiner Privatbibliothek gestattet. Ferner danke ich Herrn H. Bannister in Rom und Herrn Professor Dr. Schwarz, Verwalter der königlichen Stifts- und Gymnasialbibliothek in Quedlinburg, für die bereitwilligst erteilten Auskünfte. Der königlichen Bibliothek in Berlin, der Universitäts- und Kantonsbibliothek zu Freiburg in der Schweiz und der Stiftsbibliothek Seckau bin ich für das stets dienstbereite Entgegenkommen zu besonderem Danke verpflichtet.

Abtei Seckau in Steiermark, am 16. September 1913.

Der Verfasser.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545312_0070

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort III
Literaturverzeichnis IX
I. Abschnitt. Beschreibung der Handschrift 1
1. Die Handschrift Cod. mus. Berol. Z. 78 1
2. Herkunft und Alter 2
3. Stellung in der handschriftlichen Überlieferung der Sequenzen . . . 9
II. Abschnitt. Transkription des Sequentiars 13
1. De s. Nicolao Myrensi. Congaudentes exultemus 15
2. In Nativitate Domini I. Grates nunc omnes reddamus 17
3. In Nativitate Domini II. Natus ante saecula 18
4. In Nativitate Domini III. Eia recolamus laudibus piis 19
5. De s. Stephano Protomartyre. Hanc concordi famulatu 21
6. De sanctis Innocentibus. Laus tibi, Christe, Patris optimi nate, Deus omnipotentiae 23
7. In Epiphania Domini. Festa Christi omnis christianitas 25
8. In Purificatione B. Mariae Virginis. Concentu parili 27
9. In Resurrectione Domini. Laudes Salvatori 29
10. De sancta Cruce. Salve, crux sancta 32
11. In Ascensione Domini. Rex omnipotens 33
12. In Pentecoste. Sancti Spiritus assit nobis gratia 35
13. De sanctissima Trinitate. Benedicta semper sancta sit Trinitas . . 38
14. De s. Iohanne Baptista. Sancti Baptistae, Christi praeconis 40
15. De sanctis Petro et Paulo. Petre, summe Christi pastor 41
16. De s. Maria Magdalena. Laus tibi, Christe, qui es creator 43
17. De s. Laurentio. Laurenti, David magni martyr 46
18. In assumptione B. Mariae Virginis. Congaudent angelorum chori . . 47
19. In nativitate B. Mariae Virginis. Stirpe Maria regia 49
20. De s. Michaele Archangelo. Ad celebres, Rex caelice, laudes 50
21. De omnibus Sanctis. Omnes sancti Seraphin 53
22. De s. Martino. Sacerdotem Christi Martinum 55
23. De s. Andrea Apostolo. Sacrosancta hodiernae festivitatis praeconia 57
24. De sanctis Apostolis. Clare sanctorum senatus Apostolorum 59
25. In dedicatione Ecclesiae. Psallat ecclesia 61
III. Abschnitt. Charakteristik des Sequenzenstils 63
1. Allgemeines 63
2. Charakter der Melodien 67
3. Verbindung von Melodie und Text 75

LITERATURVERZEICHNIS.

Mit Siglen zitierte Werke.

Ah = **Analecta hymnica medii aevi.** Herausgegeben von Guido M. Dreves, Klemens Blume und Henry Bannister. Leipzig 1886 ff. LIII. Band, 1. Teil: Liturgische Prosen erster Epoche. Auf Grund der Melodien aus den Quellen des 10. bis 16. Jahrhunderts neu herausgegeben von Klemens Blume und Henry Bannister. Leipzig 1911. Von den früheren Bänden der Sammlung kommen für die Sequenzen in Betracht: 7—10, 34, 37, 39, 40, 42, 44, 47, 49.

Al = **Analecta liturgica** ed. E. Misset et W. H. J. Weale. II (1 et 2): Thesaurus hymnologicus; Prosae, quae apud Daniel, Mone, Neale, Gautier, Schubiger, Wackernagel, Morel et Kehrein non reperiuntur. Insulis et Brugis 1888, 1892.

B = **Cod. Bohn.** in 4°, Stadtbibliothek Trier (benutzt in einer photographischen Reproduktion im Besitze von Prof. Wagner).

Mg = **Migne, Patrologia graeca.** Paris 1857 ff.

Ml = **Migne, Patrologia latina.** Paris 1844 ff.

Pm = **Paléographie musicale,** Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican, publiés en fac-similes phototypiques par les Bénédictins de Solesmes. Tournai 1889 ff.

Q = **Graduale ms.** (Quedlinburgense?), saec. 12. ex., Cod. mus. Berol. Z. 78.

Rh = **Repertorium hymnologicum.** Herausgegeben von Ulysse Chevalier. 3 Bde. Louvain 1892, 1897, 1904.

Die Heilige Schrift wurde in der vom „Kirchlichen Handlexikon" gebrauchten Weise zitiert.

Mit Verfassernamen zitierte Werke.

Bartsch Karl, Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung. Rostock 1868.

Bäumker Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 4 Bde. Freiburg i. Br. 1886—1911.

Bernoulli Eduard, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen (Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen, I. Bd.). Leipzig 1898.

Blume Klemens, Vom Alleluja zur Sequenz, in: „Kirchenmusikalisches Jahrbuch", XXIV (1911), 1—20.

Chevalier Ulysse, Poésie liturgique au moyen-âge. Rhythme et Histoire. Paris-Lyon 1393.

Clément Fel., Choix des principales séquences du moyen-âge, tirées des manuscrits, traduits en musique et mises en parties avec accompagnement d'orgue. Paris 1861.

Daniel Herm., Thesaurus hymnologicus sive Hymnorum, Canticorum, Sequentiarum circa annum MD usitatorum collectio amplissima. 5 vol. Halis et Lipsiae 1841—1856.

Dechevrens Ant., Du rhythme dans l'hymnographie latine. Paris-Lyon 1895.

Dreves Guido M., Godescalcus Lintpurgensis. Gottschalk, Mönch von Limburg an der Hardt und Propst von Aachen. Fünf ungedruckte Opuscula mit historischer Einleitung und einem Anhang von Sequenzen (Hymnologische Beiträge, I). Leipzig 1897.

Fritsch Johann Heinr., Geschichte des vormaligen Reichsstiftes und der Stadt Quedlinburg. 2 Bde. Quedlinburg 1828.

Gautier Léon, Œuvres poétiques d'Adam de St.-Victor. 2 vol. 1858—1859. Paris[3] 1894.

— Histoire de la poésie liturgique au moyen-âge. Les tropes, I. Paris 1886.

— La poésie religieuse dans les cloîtres des IXe—XIe siècles. Paris 1887.

Gerbert Mart., De cantu et musica sacra. 2 vol. Typis Sanblasianis 1774.

Gihr Nikol., Die Sequenzen des römischen Meßbuches (§ 6, S. 76—80, Einleitende Bemerkungen über die Sequenzen im allgemeinen). Freiburg i. Br. 1887.

Hoeynck F. A., Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bistums Augsburg. Augsburg 1889.

Hymn-Melodies and Sequences. Hymn-Melodies for the whole year from the Sarum Service-Books and other ancient English sources together with Sequences for the principal seasons & festivals (Printed for the Plainsong- & Medieval Music Society). London[2] 1903.

Jacobsthal Gustav, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche. Berlin 1897.

Kehrein Jos., Lateinische Sequenzen des Mittelalters, aus Handschriften und Drucken herausgegeben. Mainz 1873.

Marxer Otto, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens. Der Cod. 546 der St.-Galler Stiftsbibliothek, in: Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie Freiburg i. d. Schw., Heft 3. St. Gallen 1908.

Meyer Wilhelm aus Speyer, Der Ludus de Antichristo und Bemerkungen über die lateinischen Rhythmen des 12. Jahrhunderts, in: Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften, 17 (München 1886), 1—192.

— Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, in: Abhandlungen der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-philosophische Klasse, 17 (München 1886), 265—450.

Michael Emil, Geschichte des deutschen Volkes vom 13. Jahrhundert bis zum Ausgang des Mittelalters. IV. Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des 13. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. 1906.

Misset E. et **Aubry Pierre,** Les proses d'Adam de St.-Victor. Texte et musique. Paris 1900.

Mone F. J., Lateinische Hymnen des Mittelalters, aus Handschriften herausgegeben und erklärt. 3 Bde. Freiburg i. Br. 1853—1855.

Morel Gall., Lateinische Hymnen des Mittelalters, größtenteils aus Handschriften schweizerischer Klöster, als Nachtrag zu den Hymnensammlungen von Mone, Daniel und anderen. Einsiedeln 1868.

Neale Joannes M., Sequentiae ex Missalibus Germanicis, Anglicis, Gallicis aliisque medii aevi collectae (Daniel V). Londini 1852.

Nilles Nicol., Kalendarium manuale utriusque ecclesiae orientalis et occidentalis. 2 vol. Oeniponte[2] 1896—1897.

Reiners Ad., Die Tropen-, Prosen- und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter. Luxemburg 1884.

Schubiger Anselm, Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert. Einsiedeln 1858.

Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus mss. collecti a Martino Gerberto. 3 vol. Typis San-Blasianis 1784 (Anastatischer Neudruck, Graz 1905).

Thürlings Ad., Wie entstehen Kirchengesänge? Rektoratsrede, in: Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, VIII[3] (1907).

Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua collectae aut usu receptae. Solesmis[5] 1901.

Wackernagel Philipp, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig 1864—1877.

Wagner Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien. Freiburg (Schweiz) 1895.

— I[3]. Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters. Leipzig 1911.

— II[3]. Neumenkunde. Leipzig 1912.

— Elemente des gregorianischen Gesanges. Regensburg 1909.

Werner Jakob, Notkers Sequenzen. Beiträge zur Geschichte der lateinischen Sequenzendichtung. Aus Handschriften gesammelt. Aarau 1901.

Winterfeld Paul v., Rhythmen- und Sequenzenstudien, in: Zeitschrift für deutsches Altertum, XLVII (1904), 321—391.

Wolf Ferdinand, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841.

Die Artikel in den allgemein gebräuchlichen Nachschlagewerken sind hier nicht eigens erwähnt.

I. Abschnitt.

Beschreibung der Handschrift.

1. Die Handschrift Cod. mus. Berol. Z. 78.

Das im nachfolgenden veröffentlichte Sequentiar ist ein Teil eines vollständigen Meßgesangbuches und steht auf Fol. 252*v* bis 287*r* der Handschrift. Das Graduale ist eine sehr gut erhaltene und sorgfältig ausgeführte Pergamenthandschrift im Format von 168×95 *mm*. Zusammen mit dem ebenfalls noch gut erhaltenen Einbande (Holzdeckel mit braunem Schweinslederüberzug) hat sie eine Dicke von zirka 80 *mm*. Von früher trägt sie auf der Vorderseite des ersten Blattes einen ovalen, 2½ *cm* hohen und 3½ *cm* breiten Stempel mit der Inschrift „Gymnasium zu Quedlinburg", ein Zeichen, daß sie von Quedlinburg aus nach Berlin kam. Es geschah dies im Jahre 1852, als die königliche Stifts- und Gymnasialbibliothek in Quedlinburg der königlichen Bibliothek in Berlin 13 kostbare musikalische Handschriften gegen eine Anzahl gedruckter Bücher überließ (vgl. Düning, Die deutschen Handschriften der königlichen Stifts- und Gymnasialbibliothek, im Programm des Quedlinburger Gymnasiums, 1906, S. 4). In der oberen rechten Ecke derselben Seite steht die Zahl 2430, an der nämlichen Stelle des zweiten Blattes die Zahl 68. Im Berliner Katalog ist die Handschrift als „Psalmi etc." eingetragen. Sie besteht aus 289 Blättern, von denen die ersten 264 in 33 Quaternionen von je 8 Blättern geheftet sind; darauf folgt ein Quinterno von 10 Blättern, dann noch ein Quaternio von 8 Blättern und endlich 7 lose zusammengeheftete Blätter. Vorheftblätter sind nicht vorhanden. Das erste Blatt scheint früher an die Innenseite des Deckels angeklebt gewesen zu sein; die Schrift beginnt auf der Rückseite des ersten Blattes. Die Folionummern sind erst 1912 oder 1913 flüchtig mit Bleistift eingetragen. Bis dahin waren nur die Blätter 10, 20, 30, 40, 50 bezeichnet.

Jedes Blatt hat eine Schreibfläche von 136×70 *mm* zu je neun (mit seltenen Ausnahmen) Systemen. Der freie Rand ist also ziemlich breit, und zwar breiter gegen die Schnittseiten des Buches als gegen den Rücken. Da überdies einige an den Rand geschriebene Ergänzungen durch den Einband in keiner Weise beschädigt und an vielen Stellen des äußeren Randes noch ganze Reihen jener Stiche sichtbar sind, welche beim Befestigen des Pergamentes und beim Ziehen der Linien

gemacht wurden, so dürfte der jetzt vorhandene Einband der erste und ursprüngliche des Buches sein.

Spuren häufiger Benutzung des Graduale finden sich nur wenige. Stark abgegriffen sind die Seiten, auf welchen die Gesänge zur Prozession am Feste Mariä Lichtmeß, am Palmsonntag und Karsamstag stehen, ebenso die Seiten mit dem Graduale und Offertorium am Feste Christi Himmelfahrt. Da auch an diesem Feste im Mittelalter vielerorts eine Prozession üblich war, so liegt die Vermutung nahe, das Buch habe hauptsächlich bei Prozessionen gedient. Denn sonst müßten sich auch an anderen Stellen mehr Spuren der Benutzung zeigen, da es unmöglich auf ein Pult aufgelegt werden konnte und höchstens zwei Sänger, von welchen einer es in der Hand hielt, zu gleicher Zeit daraus singen konnten. Nur die Seite mit der Sequenz „Natus ante saecula“ ist auch mehr wie die übrigen abgegriffen; vielleicht wurde diese auch bei Prozessionen gesungen. Das Fehlen späterer Nachträge zu den Meßgesängen selbst deutet auf geringen Gebrauch des Buches im täglichen Gottesdienste. Dagegen bestärkt der Nachtrag des „Rex sanctorum angelorum“ die obige Annahme; denn dieser Gesang wurde in Deutschland am Karsamstag während der Prozession zum Taufbrunnen vor der Taufwasserweihe gesungen (Hoeynck 218). Dieser Zusatz beweist, daß noch im 14. Jahrhundert — aus dieser Zeit stammt er — das Buch bei Prozessionen Verwendung fand.

2. Herkunft und Alter.

Zur Bestimmung von Herkunft und Alter des Sequentiars dienen der Inhalt, die Schrift, die Neumen und die Fassung der gregorianischen Melodien im ganzen Buche.

Der Inhalt gibt nur verhältnismäßig wenig Aufschluß. Im Graduale ist die Trennung zwischen Temporale und Sanctorale bereits durchgeführt. Der zweite Fastensonntag wird als „Dom. vacat“ bezeichnet, wie zum Beispiel auch in einem Augsburger Evangeliarium des 11. Jahrhunderts (Hoeynck 204), im Cod. Bohn., saec. 13, aber hat er seine eigene Messe; daraus ergibt sich einige Wahrscheinlichkeit für das 12. Jahrhundert als mutmaßliche Enstehungszeit. Indessen sei darauf kein Gewicht gelegt.

Die deutsche Heimat ergibt sich aus der Karfreitags- und Karsamstagsliturgie und den Heiligenfesten.

Am Karfreitag folgt auf die zwei üblichen Tractus sogleich „Populo meus etc.“ mit nur einer Strophe. Das nun folgende „Ecce lignum crucis“ hat die Form einer Antiphon mit Wiederholung nach dem Psalmvers des sechsten Tones: „Deus misereatur nostri et benedicat

nobis", also desselben Psalmverses, der gegenwärtig mit der Antiphon „Crucem tuam adoramus" gesungen wird. Q setzt eine andere Art der Kreuzesenthüllung und -adoration voraus als die jetzt übliche, etwa eine ähnliche wie in Augsburg (Hoeynck 214).

Auch die beiden folgenden Gesänge „Dum fabricator mundi mortis supplicium pateretur in cruce" und „O admirabile pretium" stimmen mit den in Augsburg zur Adoration üblichen (Hoeynck 215) überein.

In der Karsamstagsliturgie gehen den Meßgesängen die drei Tractus „Cantemus Domino", „Vinea facta" und „Sicut cervus" voraus; das Fehlen von „Attende coelum" scheint darauf hinzudeuten, daß höchstens zehn Prophetien gelesen wurden. Auf den Tractus „Laudate" folgt die Antiphon „Vidi aquam" ohne Psalmvers und hierauf: „In die resurrectionis meae dicit Dominus — Alleluia — congregabo gentes et colligam regna et effundam super vos aquam mundam — Alleluia."

Auch eine Auferstehungsprozession ist vorgesehen; denn unter der Aufschrift „ad processionem" steht der Gesang:

„Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret et chorus angelicus ante faciem eius portas principum tolli praeciperet, Sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus, voce lacrimabili clamaverat: Advenisti, desiderabilis, quem exspectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris. Te nostra vocabant suspiria, te larga requirebant lamenta. Tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis. Alleluja.

Sedit angelus ad sepulcrum Domini, stola claritatis coopertus. Videntes eum mulieres nimio terrore perterriti astiterunt a longe. Tunc locutus est angelus et dixit eis: Nolite metuere, dico vobis: quia ille quem quaerits mortuum, iam vivit et vita hominum cum eo surrexit. Alleluia.

℣. Crucifixum dominum laudatem et sepultum propter vos glorificate resurgentemque a morte adorate. Nolite. . . .

℣. (in derselben Melodie wie der vorhergehende) Recordamini, quomodo praedixit, quia oportet filium hominis crucifigi et tertia die a morte suscitari. Alleluia."

Vielleicht war wie in Augsburg so auch hier der erste Gesang für die commemoratio dominicae resurrectionis in der Osternacht und das „Sedit angelus für die visitatio sepulcri" am Ostermorgen bestimmt (Hoeynck 220—223).

Unter den Heiligenfesten kommen die beiden für Deutschland charakteristischen vor, nämlich das Fest der heil. Brigida (1. Februar) und des heil. Nikomedes (1. Juni).[1])

Da sich unter den Sequenzen auch eine (Nr. 16) Gottschalks von Limburg findet, der 1098 starb, so kann die Handschrift nicht vor der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Die Diözese oder Kirche, für welche das Graduale ursprünglich bestimmt war, läßt sich

[1]) Vgl. H. Grotefent, Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit. 2 Bde. Hannover 1891—1892, und Al I.

aber aus dem Heiligenkalender nicht ermitteln. Stammt die Handschrift aus Quedlinburg selbst, was man immerhin vermuten darf, so kommen als ihre erste Heimat drei Kirchen in Frage: die alte Stiftskirche zum heil. Servatius, die Kirche des S.-Wiperti-Klosters und die Nikolai-Kirche. Daß Q auf Veranlassung der Stiftsdamen geschrieben sei, dürfte — die Herkunft aus Quedlinburg selbst angenommen — ziemlich wahrscheinlich sein, da das Damenstift um diese Zeit einen großen Einfluß auf Stadt und Umgebung hatte. Die Äbtissin Agnes (1184—1203) ließ in der Neustadt eine Kirche bauen; ihr wird auch die Herstellung kostbarer Handschriften zugeschrieben (Fritsch I, 121). Für die Stiftskirche selbst dürfte aber Q nicht bestimmt gewesen sein; denn sonst wäre wohl irgendwo der Patron der Stiftskirche, der heil. Servatius, erwähnt. War auch das Stift ursprünglich der Mutter Gottes geweiht und feierte es demnach auch an einem Marienfeste sein Patrozinium,[1]) war ferner auch der Hochaltar dem heil. Petrus geweiht (Fritsch I, 315) und heißt es auch geradezu in älteren Urkunden (936—966) monasterium Quidilingaburc in honore S. Petri constructum (Fritsch I, 59), so war doch um 1200 die Verehrung des heil. Servatius schon in solchem Ansehen, daß eine Stiftsdame, Bertha von Spese, eine Präbende und ein Grundstück zu Orden vermachte, um bei der jährlichen Servatiusfeier eine Spende an die Stiftsdamen zu ermöglichen.

Die auffallende Stellung der Nikolaussequenz spricht dafür, daß Q für die Nikolauskirche bestimmt war, die in Quedlinburg zu Ende des 12. oder zu Beginn des 13. Jahrhunderts gebaut wurde und deren Pfarrer Bertold 1222 urkundlich erwähnt wird (Fritsch I, 324—329).

Allerdings erwähnen die ältesten Nachrichten über Quedlinburger Handschriften keiner solchen aus St. Nikolaus. Der Gymnasialrektor M. Tobias Eckhard nennt in einer Schrift vom Jahre 1715 folgende sieben Quedlinburger Bibliotheken:

1. die fürstliche Bibliothek auf dem Schlosse,
2. die Bibliothek in der Kirche S. Servatii auf dem Schlosse,
3. die Bibliothek auf der königlichen Stiftshauptmannei,
4. die Bibliothek auf dem Rathause,
5. die Bibliothek in der Kirche S. Benedicti,
6. die Beindorfische Bibliothek,
7. die Schulbibliothek.

In einer späteren Schrift über die Quedlinburger Handschriften (1723) erwähnt er außer Handschriften aus dem Kloster S. Wiperti nur solche, welche in der vierten, fünften und siebenten der oben erwähnten

[1]) K. Heinrich Schäffer, Die Kanonissenstifter im deutschen Mittelalter, in: Kirchenrechtliche Abhandlungen, herausgegeben von Ulrich Stutz. 43. und 44. Heft. Stuttgart 1907.

Bibliotheken aufbewahrt werden, „in senatoria bibliotheca, in templo S. Benedicti, in scholastica bibliotheca“. Über die Handschriften aus St. Nikolaus fehlt jede Nachricht.[1]) Doch muß es zur Zeit, als in der Nikolauskirche noch katholischer Gottesdienst gehalten wurde, auch die dazu nötigen Kodizes gegeben haben, und Q dürfte einer von diesen sein, die nach Einstellung des katholischen Gottesdienstes ihren Weg in eine der Quedlinburger Bibliotheken, und schließlich in die Stifts- und Gymnasialbibliothek nahmen, von wo sie dann später (vgl. oben S. 1) nach Berlin kamen.

Die Text- und Notenschrift veranschaulicht die Reproduktion am Anfange dieses Buches. Sie stellt in der natürlichen Größe des Originals das Ende des Introitus „Ego autem sicut“ und den Anfang des Gradualresponsoriums „Iustus ut palma“ aus der Messe in vigilia unius Apostoli dar. In der hier angewendeten Schrift ist das ganze Buch geschrieben. Nur eine halbe Seite in den Sequenzen scheint von einer andern Hand zu stammen. Die Ausführung ist sehr sauber und sorgfältig. Versehen, Schreibfehler und Auslassungen im Texte sind meist vom Schreiber selbst, dem Neumator oder vom Korrektor korrigiert.

Die Schrift zeigt die Eigentümlichkeiten der Minuskel des ausgehenden 12. Jahrhunderts; sie ist ein Denkmal des Überganges von der karolingischen zur gotischen Minuskel. Zum Vergleiche mögen die ähnlichen Schriften in F. Steffens, Lateinische Paläographie[2] (Trier 1909), Tafeln 83 und 84 (letztere aus der Mitte des 12. Jahrh.), herangezogen werden.

Spitze Bogen und scharfe Ecken haben noch nicht über die Abrundung der Buchstaben den Sieg davongetragen. Auch der Unterschied zwischen Grund- und Haarstrichen ist noch nicht ausgebildet. Der Charakter des Überganges macht sich besonders dadurch bemerkbar, daß ältere und neuere Formen unterschiedslos nebeneinander gebraucht werden.

So zum Beispiel findet sich das runde *ð* neben dem geraden *d* (Zeile 3, 5, 7 der Abbildung), die Ligatur *&* neben den tironischen Zeichen (⁊) auf zwei aufeinanderfolgenden *ii* stehen die seit Beginn des 12. Jahrhunderts aufkommenden zwei Striche, während alleinstehende *i* noch keinen Strich haben. Am Wortende wird noch regelmäßig das lange ſ, das runde *s* nur sehr selten, besonders am Zeilenende gebraucht. Von den Abkürzungen finden sich fast nur diejenigen der Nomina sacra, was wohl seine Erklärung darin hat, daß das Unterschreiben der Silben unter die zugehörigen Neumen von selbst den reicheren Gebrauch der Abkürzungen ausschloß.

Die Neumenschrift gehört einer Übergangsperiode an, nämlich dem Übergang von den Metzer zu den gotischen Neumen. Um den

[1]) Nach einer freundlichen Mitteilung des Verwalters der königlichen Stifts- und Gymnasialbibliothek Prof. Dr. Schwarz in Quedlinburg.

Vergleich mit anderen Denkmälern der Neumenschrift zu erleichtern, ist für die Schriftprobe jenes Gradualresponsorium ausgewählt, das im II. und III. Bande der Paléographie musicale die Grundlage der Neumenvergleichung bildet. Von den daselbst wiedergegebenen über 200 Manuskripten verschiedener Herkunft vom 9. bis zum 17. Jahrhundert hat keines die in Q zur Anwendung gebrachte Neumennotation in vollkommen gleicher Form. Am nächsten steht ihr die Neumenschrift im Graduale von Cambrai aus dem 12. Jahrhundert (Cambrai, Bibl. de la ville, Catalogue Molinier 61) und im Graduale von Saint-Bavon aus dem Ende desselben Jahrhunderts (Gand, Bibl. de l'Université, Manuscript No. 488 [S.-G., 156]), die beide auf Tafel 166 abgebildet sind; das an zweiter Stelle genannte Graduale hat ebenso wie die hier besprochene Quedlinburger Handschrift für *F* rote, für *c* gelbe, sonst grüne Linien. Auch die weiteren Tafeln bis 172 einschließlich bieten Vergleichungspunkte.

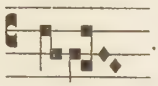
Von anderen Neumenreproduktionen wären zu vergleichen: Fragment eines Antiphonars im Besitze von Prof. Wagner (Wagner, Neumenkunde[2], S. 322), Cod. 807 der Universitätsbibliothek Graz (ebenda S. 323) und Cod. theol. lat. der Berliner königlichen Bibliothek, Lach., saec. 12 (Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde [Leipzig 1913], S. 134).

Charakteristisch für die Notenschrift ist die für die Einzelnote verwendete Virga mit rechts herabgezogenem Striche. In den meisten Denkmälern der Metzer Notation steht der Strich links vom oberen Ende; die Virga wird da von unten nach oben gezogen, in Q dagegen von oben nach unten. Der Punkt kommt als Einzelnote nur dann vor, wenn für den Strich kein genügender Raum vorhanden ist, so bei nachträglich eingefügten Korrekturen, und immer unter der ersten Notenlinie. In Notengruppen kommt er sowohl in aufsteigender (Nachfolger des Salicus) als fallender Linie vor, zum Beispiel in Zeile fünf der Schriftprobe über der Schlußsilbe von „libani" und in der letzten Figur der letzten Zeile. Manchmal bewirkt eine folgende Punktreihe, daß die Virga den Strich links gezogen hat.

Die gewöhnlichen Zeichen für die zwei- und dreigliedrigen Notengruppen sind teilweise noch in den traditionellen runden Formen, jedoch schon mit deutlicher Hinneigung zu den geraden, aufrechtstehenden und spitzen Formen der gotischen Schrift gehalten.

Die Clivis hat zwei verschiedene Formen, die auch den Übergang der Metzer Notation in die gotische charakterisieren: die runde Form über dem zweiten „qui" der dritten Zeile und die eckige über „li" in „malicia" derselben Zeile.

Der Torculus hat immer die runde Form wie im letzten Zeichen der ersten Zeile, der Porrectus dagegen stets die eckige wie über „e" in „mane" der achten Zeile.

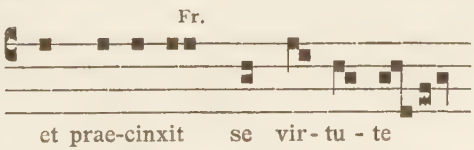
Unter sich gehen die erwähnten Tonzeichen mannigfache Verbindungen ein. Reihen von zwei und mehr Punkten stehen vor oder nach der Virga oder einfachen Gruppenzeichen, diese selbst werden miteinander verbunden, wie in der fünften Zeile über „cedrus“: Clivis + Clivis + Climacus, dessen erste Note mit der letzten vorausgehenden identisch ist  . Ähnlich verbindet sich in derselben Zeile über „libani“ Clivis mit Porrectus .

Der Gebrauch der Ziernoten ist ein sehr ausgedehnter und steht an Umfang demjenigen in den älteren Handschriften kaum nach. Das Quilisma verbindet sich oft mit den folgenden Noten oder Notengruppen wie im vorletzten Zeichen des unvollständigen Melisma über „domini“ der siebenten und in den beiden ersten Zeichen über „tuum“ der ersten Zeile.

Die übrigen auf der Tafel sichtbaren und in der Handschrift häufig wiederholten Ziernoten sind: Bistropha über „multiplicabitur“ der sechsten und über „tu“ der neunten Zeile und Tristropha über „est“ der ersten Zeile; Oriscus über „bonum“ (1. Z.) „multiplicabitur“ (7. Z.) und „tu“ (9. Z.).

Bemerkenswert für die traditionelle Haltung von Q ist der Gebrauch des Franculus und seiner Erweiterung zum Pressus.

Der Franculus besteht aus Strich (Virga) und rechts oben angehängtem, nach oben geöffnetem Bogen. Auf der Tafel, vierte Zeile über iniquitate ist er infolge der Korrektur nur undeutlich sichtbar; ganz klar ist er zum Beispiel in der Psalmodie des achten Tones zum Introitus; auch hier ist im ein Punctum unmittelbar vorausgestellt:



Da andere deutsche Handschriften an der angegebenen Stelle *c—c—h* schreiben, wie der Cod. Bohn., saec. 13 (pag. 65, Dominica Palmarum):

und in diesem Melodiegange die sonst seltene Verbindung *c—h* vorkommt, so ist der Franculus hier wohl als Tonpaar von höherem und tieferem Ton wiederzugeben.

Jedenfalls ist auffallend, daß dieselbe Stelle in einigen Handschriften ohne Notenlinien mit Pressus und vorhergehender Bistropha (so: Graduale von Theilheim, saec. 12, Pm II, 118 A), in anderen mit einfachem Pressus (Augustiner-Graduale aus der Gegend von Rheinau, saec. 13, Pm II, 123 C), wieder in anderen mit Bistropha + Clivis wiedergegeben wird, so im Bamberger Graduale aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts (Pm II, 111 B).

Handschriften deutscher Herkunft mit Notenlinien haben an der Stelle auch Bistropha + Clivis (Cod. Bohn., saec. 13, Pm 133 A). In anderen Handschriften kommt sowohl der einfache Ton *c* (Graduale holland., saec. 14, Pm II, 142) als die einfache Clivis *c—h* (Graduale holland., saec. 14/15, Pm II, 143) vor.

An der zweiten Stelle dagegen hat die überwiegende Mehrzahl der Handschriften eine Clivis, zum Beispiel alle, aus denen im II. Bande der Pm, Tafel 111—116, 119—124, 126—131, Beispiele reproduziert sind. In einigen Handschriften trägt diese Clivis auch das St.-Gallische Verlängerungszeichen in Form eines am oberen Bogen nach rechts gezogenen Querstriches, zum Beispiel im schon erwähnten Graduale von Theilheim und dem Cod. Bamberg., ed. III, 7 (Pm 125 B).

Schlüsselbuchstaben am Anfang und den Custos am Ende der Zeilen hat Q nicht. Nur wenn innerhalb einer Zeile die Lage der *F*-Linie wechselt, wird auch der Schlüsselbuchstabe *F* entweder auf die Zeile selbst oder darunter auf die Textlinie gesetzt. Dasselbe geschieht nach Bedarf mit den Buchstaben *c* und *g*. Die *F*-Linie wird von der Stelle des Wechsels ab rot gezogen; die gelbe Färbung der *c*-Linie ist nicht so konsequent und bis in jede Zeile genau durchgeführt, so daß für *c* stellenweise auch eine der übrigen grünen Linien verwendet wird. Das ♭ rotundum steht gewöhnlich schon einige Noten früher als die zugehörige Note, wohl um den Sänger schon früh genug aufmerksam zu machen; beherrscht es einen ganzen Melodieabschnitt, so wird es auch der ganzen Zeile vorangestellt; das ♭ quadratum im Sinne der Auflösung des vorhergehenden *b* kommt vereinzelt vor, wie im Sequentiar, S. 35, Z. 8, über „supplicantes“.

Die hier charakterisierte Notenschrift trägt also das Gepräge des ausgehenden 12. Jahrhunderts.

Die Gestaltung der gregorianischen Melodien in Q ist die für Deutschland charakteristische (vgl. Wagner, Neumenkunde[2], 443—448).

Dies zeigt sich ebenfalls schon auf beigegebener Tafel in der Behandlung des Halbtonschrittes *h—c* in der Psalmodie des dritten Tones „Quid gloriaris . . .“ und im Anfang des Graduale über „Iustus“. Auch die Introituspsalmodie der übrigen Tonarten hat die für Deutsch-

land charakteristische Form. Bemerkenswert ist die Anwendung des ♭ in der Introituspsalmodie des fünften Tones, zum Beispiel[1]):

...et re-fu-gi - um me-um

3. Stellung in der handschriftlichen Überlieferung der Sequenzen.

Das Sequentiar des Cod. mus. Berol. Z. 78, überliefert Stücke aus den älteren Sequentiaren deutscher Herkunft mit nachträglichen Einschiebungen jüngerer, darunter auch französischer Sequenzen; es ist die einzige bisher bekannte Gesangshandschrift aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die sowohl die Ostersequenz „Rex omnipotens" (Nr. 11) als auch die Sequenz für Mariä Geburt „Stirpe Maria regia" (Nr. 19) enthält. Erstere fehlt nämlich in allen deutschen[2]), letztere in allen französischen Gesangbüchern aus jener Zeit, welche bisher bekannt geworden sind. So ist das Sequentiar ein Denkmal französischen Einflusses auf den Sequenzengesang in Deutschland.

Den Grundstock bilden jene Sequenzen, welche in Deutschland als Werke Notkers galten und das Hauptkontingent aller aus Deutschland stammenden Sequentiare bilden. Von den Sequenzen, welche im Prooemium Notkeri als dessen Werke ausgegeben werden, enthält Q zwei: „Psallat ecclesia" (Nr. 25) und „Congaudent angelorum chori" (Nr. 18).

Auf Grund der sehr verdienstvollen Zusammenstellung der Notkerischen Sequenzen durch Jakob Werner (111—115) läßt sich die Stellung von Q gegenüber der handschriftlichen Überlieferung dieser Sequenzen übersichtlich folgendermaßen darstellen:

Zum Ausgangspunkt für die Vergleichung dient Cod. Sangall. 484, saec. 10/11, der für 44 Sequenzen die Neumen enthält; jeder Sequenz ist der Titel beigegeben, jedoch fehlt der Text. Wegen seines hohen Alters darf er in einer Vergleichung deutscher Sequentiare an die Spitze gestellt werden, obwohl er nicht das älteste deutsche Sequentiar ist; denn ein Mainzer Sequentiar, Cod. Lond., Add. 19.768, gehört schon den Jahren 955—962 an (Kl. Blume, Kirchl. Handlexikon, II: „Sequenz").

Von den Melodien des Cod. Sangall. 484 finden sich in Q:

Nr. 1 Dies sanctificatus (Nr. 3).

Nr. 2 Concordia (Nr. 5 und 15).

---

[1]) Vgl. P. Wagner, Elemente des Gregorianischen Gesanges, S. 97.

[2]) Nur ein Salzburger Missale, saec. 11 (Cod. Venet. LIII, 124), hat sie; Cod. Sangall. 383, saec. 13/14, der sie ebenfalls enthält, ist französischen Ursprungs (Werner 83 f.).

Nr. 4 Romana (Nr. 17).
Nr. 5 Iustus ut palma maior (Nr. 14).
Nr. 7 Trinitas (Nr. 7).
Nr. 10 Symphonia (Nr. 8).
Nr. 12 Frigdola (Nr. 9).
Nr. 13 Mater (Nr. 18).
Nr. 28 Occidentana (Nr. 11 und 12).
Nr. 30 Adducentur (Nr. 19).
Nr. 32 Laetatus sum (Nr. 25).
Nr. 34 Vox exultationis (Nr. 21).
Nr. 35 Beatus vir, qui timet (Nr. 22).
Nr. 38 Aurea (Nr. 24).
Nr. 43 Eia turma (Nr. 4).

17 Sequenzen in Q lassen sich also auf 15 der 44 Melodien des Cod. Sangall. 484 zurückführen; sie finden sich auch in folgenden bedeutenderen Handschriften (die Nummern bezeichnen ihre Stellung in den betreffenden Sequentiarien).

Q	3	4	5	7	8	9	12	14	15	17	18	19	21	22	24	25
A Sangall. 484, s. 10/11, 44 Melod.	1	43	2	7	10	12	28	5	(2)	4	13	30	34	35	38	32
B Einsidl. 121, s. 10/11, 71 Sequ.	1	53	2	6	9	11	25	27	28	30	31	32	38	39	43	36
C Sangall. 381, s. 11, 70 Sequ.	1	2	4	15	19	22	40	42	43	45	47	48	57	59	64	55
D Berol. th. lat. IV, 11, s. 11, 81 Sequ.	1	2	3	15	19	23	43	45	46	51	52	54	67	68	73	58
E Sangall. 376, s. 11, 75 Sequ.	1	2	3	14	18	21	38	40	41	46	47	—	57	58	63	55
F Sangall. 378, s. 11, 55 Sequ.	1	2	3	10	12	15	31	32	33	36	37	—	47	48	52	45
G Rhenov. 132, s. 11, 44 Sequ.	1	44	—	8	11	12	21	23	24	25	26	27	34	35	38	33
H Sangall. 380, s. 11, 71 Sequ.	1	2	3	12	15	17	34	36	37	39	40	42	51	52	57	48
I Sangall. 382, s. 11, 53 Sequ.	1	2	3	10	13	16	31	32	33	36	37	38	47	48	—	45
K Sangall. 375, s. 12, 54 Sequ.	1	2	3	10	12	15	30	31	32	33	34	—	43	44	49	41
L Rhenov. 71, s. 12, 43 u. 19 Sequ.	1	2	3	6	7	10	22	24	25	27	28	29	34	35	39	43
M Sangall. 343, s. 12, 35 Sequ.	1	2	3	6	7	8	18	19	20	21	22	—	27	28	31	35
N Sangall. 344, s. 12, 27 Sequ.	1	2	3	6	7	9	11	12	13	14	15	16	20	21	24	26
O Sangall. 383, s. 13/14, 32 Sequ.	—	3	—	—	—	—	16	—	19	—	—	—	—	—	27	—
P Sangall. 379, s. 13, 54 Sequ.	2	3	4	8	10	—	26	28	29	34	35	37	42	43	48	53

Q steht also in bezug auf Zahl und Anordnung der Sequenzen am nächsten dem Cod. Sangall. 344, saec. 12.

An die Stelle von zwölf Sequenzen dieser Handschrift sind zehn andere hinzugefügt, die meist ebenfalls in St.-Gallischen oder Rheinauer Sequentiarien vorkommen, nämlich:

Nr. 2 in Cod. Sangall. 379, saec. 13, als Nr. 1 und in Cod. Rhenov. 71, saec. 12, als Nr. 1 des Nachtrages.

Nr. 6 in F 6, H 9, J 6, K 6, L 5, M 5, N 5, P 6.

Nr. 10 in Cod. Sangall. 379, saec. 13, als Nr. 23.

Nr. 13 in Cod. Sangall. 344, saec. 12, als Nr. 27 und Cod. Rhenov. 71 als Nr. 23.

Nr. 16 in Cod. Rhenov. 71, saec. 12, als Nr. 4.

Nr. 20 in Cod. Rhenov., saec. 13, als Nr. 32.

Nr. 23 in Cod. Rhenov. 23, saec. 13, als Nr. 41.

Nr. 1 und Nr. 11 waren in St. Gallen durch das französische Sequentiar Cod. Sangall. 383, saec. 13/14, bekannt und gingen von da als „deutsche Sequenzen" in den Cod. Brander über (Werner 84).[1])

Q stimmt also mit keinem Sequentiar in der Auswahl der Sequenzen vollständig überein; auch in der Lesart hat Q verschiedene Varianten, die sich mit keinem der bisher bekannten Sequentiarien vollständig decken. Wie die kritischen Anmerkungen zu den einzelnen Sequenzen zeigen, kommt Q am nächsten der Fassung, welche die Sequenzen in Belgien erhalten hatten; namentlich die Bücher von Stavelot, Graduale Stabulense, saec. 11 (Cod. Bruxell. 2032), und Missale Stabulense, saec. 13 (Cod. Lond., Add. 18.032), stimmen häufig mit Q gerade an solchen Stellen überein, die von der deutschen Tradition abweichen. Da in Stavelot, wie meist in Belgien, die Metzer Notation üblich war und auch das erwähnte Graduale in Metzer Neumen geschrieben ist (vgl. Pm II, 159), so dürfte in Q eine Einwirkung der belgischen Tradition auf die deutsche zu suchen sein. Indes geht auch die Übereinstimmung mit den Büchern von Stavelot nicht so weit, daß sich für Q eine direkte Abhängigkeit von einem der erwähnten Bücher nachweisen ließe.

Der Vergleich des Sequentiars mit den älteren Handschriften ist deshalb von größerer Bedeutung als der Vergleich anderer liturgischer Gesangbücher, weil sich die Art der handschriftlichen Tradition gerade bei den Sequenzen mehr als bei allen anderen Gesangformen geändert hat. Abgesehen von der in ihrer Art einzigen Schreibweise des Cod. Sangall. 484, notieren die älteren Handschriften die Melodien nicht über,

[1]) Über diese merkwürdige Handschrift vergleiche die Monographie von Dr. Marxer (s. Literaturverzeichnis). Den Nachweis anderer Handschriften vergleiche in den Ah 53/I bei jeder einzelnen Sequenz.

sondern neben dem Texte. Die auf die einzelnen Silben zu verteilenden Noten sind dabei in Neumen zusammengefaßt; ein Beispiel davon siehe bei P. Wagner, Neumenkunde[2], 210f.: „Laus tibi Christe, cui sapit“ aus Cod. Berol. theol. lat. IV, 11, saec. 11.[1])

[1]) Über die rhythmische Bedeutung dieser Notierungsweise vgl. Wagner, a. a. O. S. 415, Anm., wo die Vermutung ausgesprochen wird, daß sich durch diese Notierungsweise der ursprüngliche Sequenzenrhythmus darstellen ließ, der bei der Auflösung in Einzelnoten verloren ging. Eine Bestätigung dieser Vermutung sehe ich darin, daß die St.-Gallischen Handschriften die Gleichheit der Neumen in den Parallelstrophen um so genauer beobachten, je früheren Ursprunges sie sind. So fand ich im Cod. 484 noch gleich neumierte Parallelstrophen, die bereits im Cod. 376, saec. 11, Variationen aufweisen. Außer in den Neumen selbst finden sich die Varianten auch in den sicher rhythmischen Zeichen. So weist im Cod. 376 die erste Strophe der ersten Sequenz ganz bedeutende rhythmische Varianten auf. Die fünfte Neume von rückwärts, ein Pes (die Neumen zu Anfang sind in den Parallelstrophen anders gruppiert), trägt in der ersten Strophe den Verlängerungsstrich, in der Gegenstrophe den Buchstaben *c*.

II. Abschnitt.

Transkription des Sequentiars.

Die folgende Transkription des Sequentiars ist eine diplomatisch genaue Wiedergabe der Handschrift, die wegen ihrer vermutlichen Herkunft aus Quedlinburg mit dem Buchstaben Q bezeichnet wird. Die Rücksicht auf bessere Übersichtlichkeit und größere Leichtigkeit im Gebrauche dieser Ausgabe hat einige Abweichungen von der ursprünglichen Schreibart wünschenswert gemacht, deren Beziehungen zum Urtext durch folgende Bemerkungen klargestellt werden.

Zur besseren Übersicht sind die einzelnen Sequenzen im Drucke mit einer ausführlichen Überschrift[1]) versehen und durch einen größeren Zwischenraum voneinander getrennt, während sie in Q unmittelbar aufeinanderfolgen und nur am Rande eine abgekürzte Bezeichnung des Festes tragen, für welches sie bestimmt sind. Die einzelnen Seiten von Q sind im Drucke durch die in den Text eingeschalteten Zahlen gekennzeichnet. 2 bedeutet den Übergang von Blatt 252*v* zu 253*r* u.s.w. bis 70, das den Übergang von Blatt 286*v* zu 287*r* bezeichnet. Die Zeilen sind durch Querstriche im Texte kenntlich gemacht. Die Melodie der Parallelstrophen ist nur einmal ausgeschrieben und der Text der Doppelstrophe unterlegt. Melodische Abweichungen in den Strophenpaaren sind durch Sternchen angedeutet. Ein Stern im Texte bedeutet, daß die darüberstehende Note nur zur andern Parallelstrophe gehört. Handelt es sich nur um die Verkürzung eines Strophengliedes, so ist den betreffenden Noten, welche nur in einer Strophe gesungen werden, in der andern gar kein Text unterlegt.

Weil große Anfangsbuchstaben in Q wie überhaupt in den Sequenzenhandschriften nur am Beginn einer neuen Verszeile stehen, so wurden sie auch in der Transkription nur an dieser Stelle gebraucht, um die Gliederung hervortreten zu lassen; daher sind auch Eigennamen klein

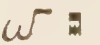
---

[1]) Da U. Chevalier in seinem Repertorium hymnologicum die bedeutendsten Quellen und Ausgaben sowie die Literatur zu jeder Sequenz zusammengestellt hat, habe ich mich darauf beschränkt, auf das Repertorium zu verweisen und außerdem nur die beiden Ausgaben von Schubiger (Text und Melodie) und Blume-Bannister (Text) ausdrücklich anzuführen.

geschrieben. Das geschwänzte e ist regelmäßig in den Diphthong, für den es steht (ae oder oe), gewöhnlich ae, aufgelöst, p in Formen wie contempnit und ähnlichen ist ausgelassen. Die Interpunktion ist in der jetzt üblichen Weise eingefügt.

Die Farbe der Notenlinien in Q ist im Drucke durch die vorgesetzten Schlüssel kenntlich gemacht. Der *Ut*-Schlüssel bedeutet immer eine gelbe, der *Fa*-Schlüssel eine rote Linie. Wo der *Ut*-Schlüssel angewendet ist, ist gewöhnlich nur die Linie, auf welcher er steht, bunt gefärbt, die anderen dagegen sind grün. Wo der *Fa*-Schlüssel steht, ist außer der roten Linie mit dem Schlüssel die eventuell noch vorhandene *Ut*-Linie gelb gefärbt und nur die beiden übrigen sind schwarz. Q hat weder Custos- noch Pausezeichen. Letztere, die zugleich der Gliederung der Sequenz dienen, sind hinzugefügt, wie es der Bau der Sequenz zu verlangen schien; der Custos ist nur bei Schlüsselwechsel beigefügt. Das einzige ♭ und die häufigeren ♭ stehen genau an derselben Stelle wie in Q, daher oft schon um eine oder zwei Noten vor der Note, zu welcher sie gehören. ♭ am Anfange der Zeilen ist auch im Drucke durch ♭ am Anfange der Druckzeilen wiedergegeben und innerhalb der Druckzeilen ausgelassen. Wo die Pausenzeichen zu einer Unklarheit über Anwendung des ♭ führen könnten, ist das Zeichen in Klammern beigefügt, obwohl es sich in Q an diesen Stellen nicht findet und wegen des Mangels an Pausezeichen auch entbehrlich ist. Einzelne Abweichungen von der Handschrift sind in den Anmerkungen erwähnt und begründet.

Die Neumen sind möglichst getreu in der jetzt gebräuchlichen Quadratschrift wiedergegeben. Der Virga in Q entspricht also auch in der Transkription eine Virga, dem Punctum ein Punctum und so fort. Für die liqueszierende Virga setzt Q bis zur 16. Sequenz einen Cephalicus, von da an eine Clivis liquescens. Die besonderen Neumenformen, die sich in der gewöhnlichen Notenschrift nicht wiedergeben ließen, sind:

Cephalicus.
Clivis liquescens.
Epiphonus.
Pes liquescens.
Torculus liquescens.
Pes stratus.
 Quilisma.
Pressus.
Oriscus.

Ihr Vorkommen ist an jeder einzelnen Stelle eigens vermerkt, sofern sie nicht schon aus der Transkription erkenntlich sind.

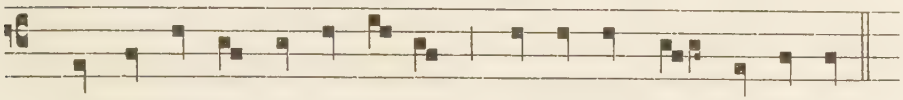
1. De s. Nicolao Myrensi.

Congaudentes exultemus.

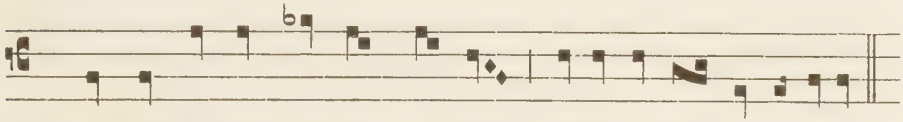
Von einem unbekannten Verfasser aus Frankreich, 11. Jahrhundert.

Rh I, Nr. 3795. Variae preces Solesmenses.[5] Solesmis 1901, S. 63.

Clivis + Cephalicus
Clivis liquescens.



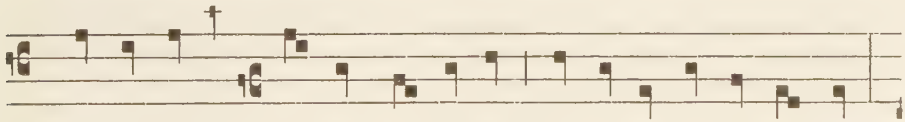
1. Con-gau-den-tes ex-ul-te-mus | vo-ca-li con-cor-di-a
Ad be-a-ti Ni-co-la-i | fe-sti-va sol-le-mni-a



2. Qui in cu-nis ad|huc ia-cens servando ie-iu-*-ni-a,
Ad pa-|-pil-las coe-pit summa prome-re-ri *gaudi-a,*

3. Ad-o-les-cens ample-xa-tur li-te-ra-rum stu-di-a. |
A-li-e-nus et immu-nis ab o-mni las-ci-vi-a. |

4. Fe-lix confessor, cu-ius fu-it digni-ta-tis vox|de coe-lo nunti-a.
Per quae pro-ve-ctus (prae-su-la-tus)[1] su-bli|ma-tur ad summa fa-sti-gi-a.

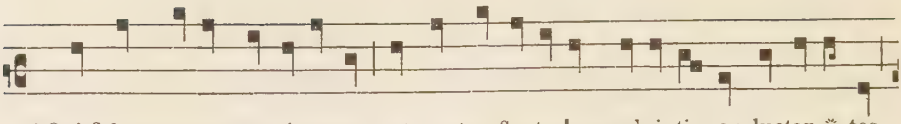


5. E-rat in | e-ius a-ni-mo pi-e-tas e-xi-mi-a
Au-ro per[2] | e-um vir-gi-num tol-li-tur in-fa-mi-a

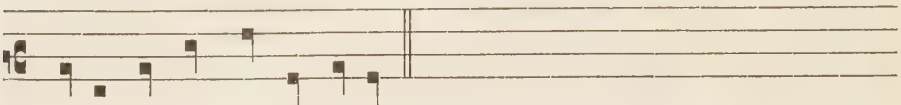
et op-pres-sis | impen-de-bat mul-ta be-ne-fi-ci-a.
At-que[3] | pa-tris e-a-rum-dem le-va-tur in-o-pi-a.

---

[1]) ( ) fehlt in Q; aus den Variae preces (Solesmis 1901) ergänzt.
[2]) Über *Auro per* ist die zweite Linie rot.
[3]) *Atque* mit großem Anfangsbuchstaben, obwohl oben: *et.*

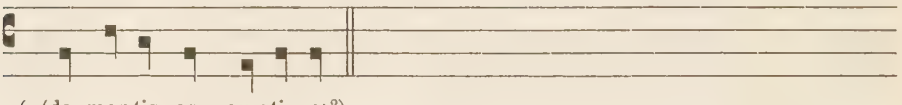


6. Qui-[3] dam nautae na-vi-gantes et contra fluctu-|um salvi-ti - am luctan-*-tes
Iam de vi-ta despe-rantes in tan-to|po-si-ti pe-ri-cu-lo cla-*-mantes

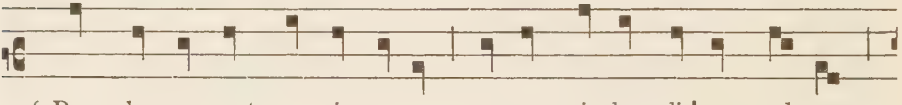


na-vi pes-ne dis-so-| lu-ta;
vo-ce di - cunt[1])|omnes u-na:

7. O be-a-te Ni - co - la - * *-e, nos ad por|tum ma - ris trahe
Tra-he nos ad por-* *-tum ma-ris,| tu, qui tot au - xi - li - a-ris

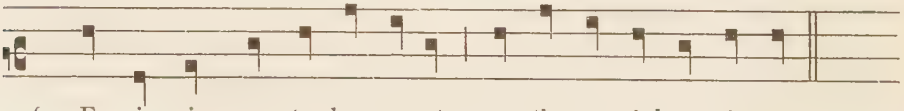


(de mor-tis an - gu-sti - a)[2])
pi - e-ta - tis gra-ti - a. |



8. Dum cla-ma - rent nec in-cassum, ec-ce qui-dam di-|cens: ad-sum
Sta - tim au-ra[4] da - tur cla-ra et tem-pe-stas fit a - ma - ra

ad ve-stra prae - si-di - a.
qui - e - ve-| runt (ma-ri - a).[2])

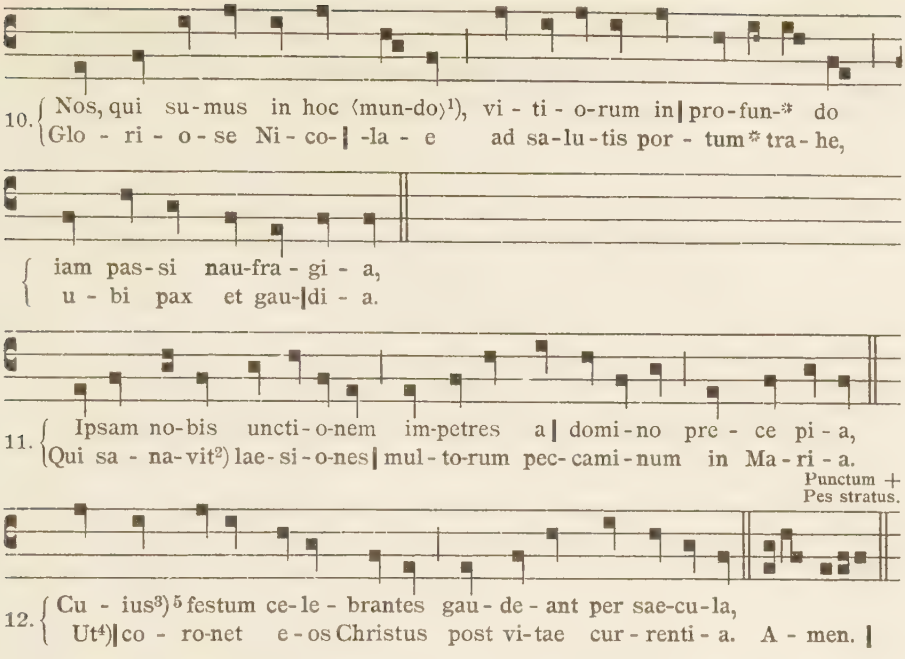


9. Ex ip - si - us tumba ma-nat uncti - o - nis| co - pi - a,
Quae in - fir - mos omnes sa-nat per e - ius| suf-fra - gi - a.[3])

[1]) Von anderer Hand dem ursprünglich geschriebenen und nachträglich getilgten *omnes* überschrieben.

[2]) ( ) fehlt in Q; das Fehlen ist durch ein oft wiederkehrendes Auslassungszeichen angedeutet; aus den Variae preces ergänzt.

[3]) *suffragia* steht schon in der folgenden Notenlage.

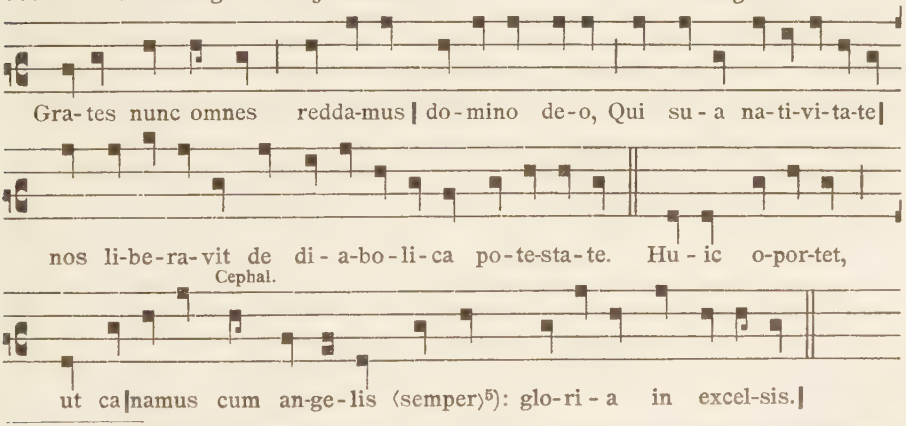


2. In Nativitate Domini I. In prima galli cantu.

Grates nunc omnes reddamus.

Von einem unbekannten Verfasser, Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts.

Rh I, Nr. 7390, Ah 53/I, Nr. 10, Schubiger, Exempla Nr. 54 aus Cod. Sangall. 546.



[1]) ⟨ ⟩ fehlt in Q; das Fehlen ist durch ein oft wiederkehrendes Auslassungszeichen angedeutet; aus den Variae preces ergänzt.

[2]) Zuerst *sananavit* geschrieben, nachträglich ausgebessert.

[3]) *Cuius* hat irrtümlich die Noten *c h*.

[4]) Der (rote) Anfangsbuchstabe fehlt gänzlich.

[5]) ⟨ ⟩ ist in Q erst am Schlusse nachgetragen.

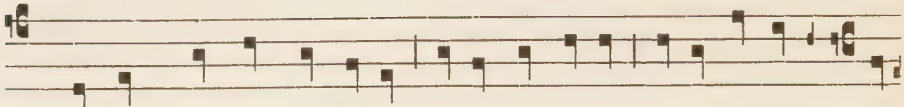
3. In Nativitate Domini II. In primo mane.

Natus ante saecula.

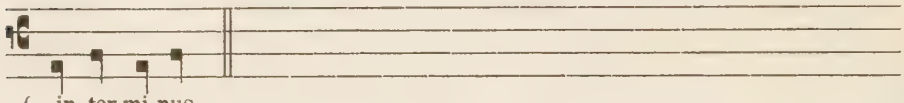
(Dies sanctificatus major.)

Rh II, Nr. 11.903, Ah 53/I, Nr. 15. Wolf, Notenbeilage Nr. IV. Schubiger, Exempla Nr. 5 aus Cod. Sangall. 546.

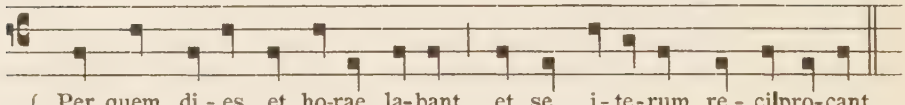
Von Notker B. († 912).



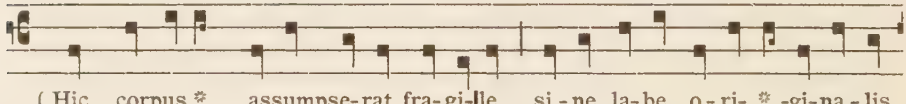
1. Na - tus[1]) an - te sae - cu - la de - i fi - li - us invi - si - bi - | - lis
   Per[2]) quam fit ma - chi - na | coe - li et terrae, ma - ris et in his



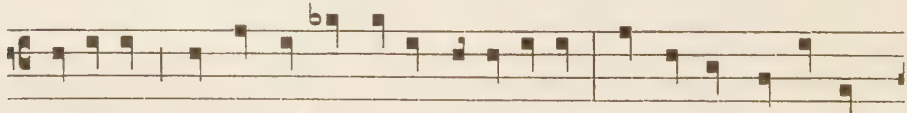
in - ter - mi - nus,
de - gen - ti - um.[6]



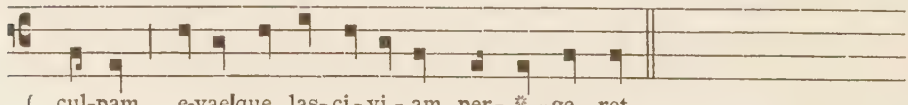
2. Per quem di - es et ho - rae la - bant et se i - te - rum re - ci|pro - cant.
   Quem an - ge - li in ar - ce po - li vo - ce conso - |na semper ca - nunt.



3. Hic corpus * assumpse - rat fra - gi - |le si - ne la - be o - ri - * - gi - na - lis
   Hoc prae - * - sens di - e - cu - la | loqui - tur prae - lu - ci - da ad - * - aucta longi -



cri - mi - nis, de car - ne Ma - |ri - ae vir - * - gi - nis quo pri - mi pa - ren - tis
tu - di - ne, | quod sol ve - rus ra - di - * - o su - i lu - mi - nis ve - tu - stas

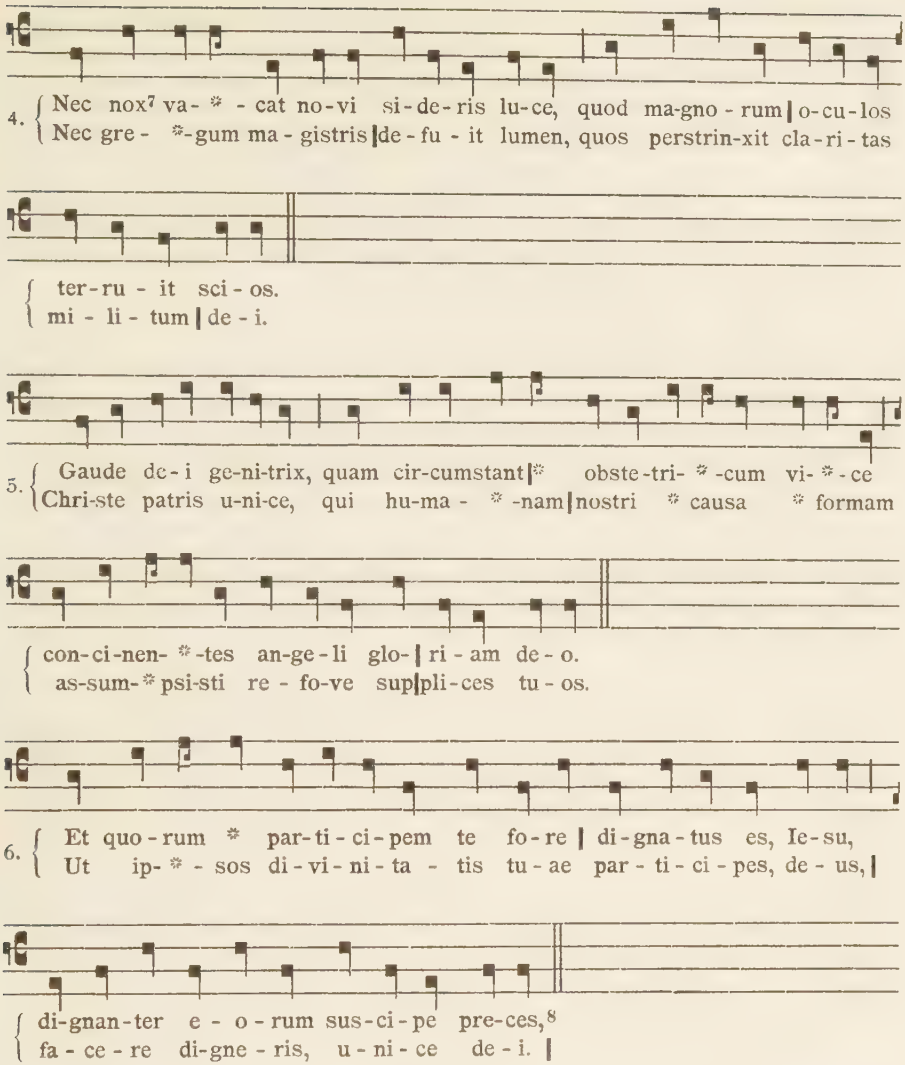


cul - pam e - vae|que las - ci - vi - am per - * - ge - ret.
mun|di de - pu - le - rit ge - ni - tus * te - ne - bras.

---

[1]) Am Beginne der zweiten Notenlinie steht *B*, am Beginne der vierten *f*, die dritte ist rot.

[2]) Notenlage wie am Schlusse von 1a.



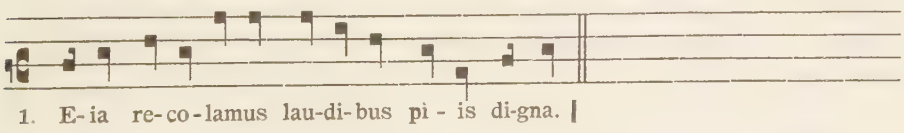
4. In Nativitate Domini III. In die sancto.

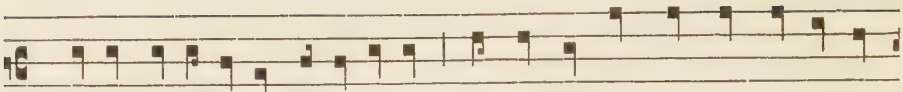
Eia recolamus laudibus piis.

(Eia turma, Adorabo minor.)

Von einem unbekannten Verfasser, 10. Jahrhundert.

Rh I, Nr. 5323, Ah 53/I, Nr. 16, Schubiger, Exempla Nr. 36 aus Cod. Engelberg. 4/25.





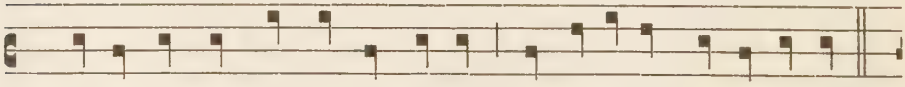
2. Hu-ius di- * -e - i car- * -mi-na in * qua no - bis lux o-ri - tur |
No-ctis * in-te-rit * ne-bu-la, * pe - re - unt | no-stri cri-mi - nis

gra - * - tis - si - * -ma.
* umbra - * - cu - la.

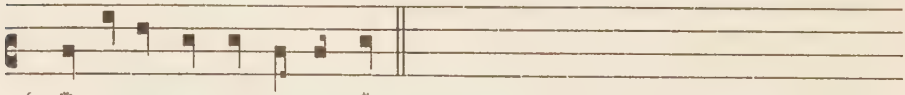
3. Ho - di - e sae-cu - lo[1]) ma - ris | stel-la est e - ni - xa no - vae
Quem | tre-munt ba-rat(h)ra, mors cru - enta, pa - vet ip-sa | a quo

sa-lu - tis gau-di - a.
pe-ri - bit mortu - a.

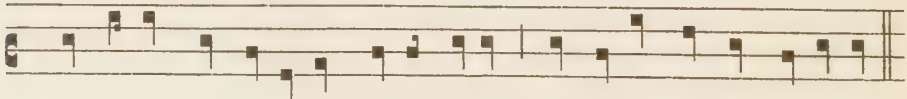
4. Ge-mit ca-pta pe-stis an-9tiqua, co-lu-ber li - vi - dus per-dit spo-li - a.
Homo | lapsus o-vis ab-du-cta re-vo-ca - tur ad ae - terna | gau-di - a.



5. Gau-dent in hac di - e a-gmi - na an-|ge-lo-rum coe-le-sti - a
Qui - a e - rat dra-gma de - ci-ma | * *



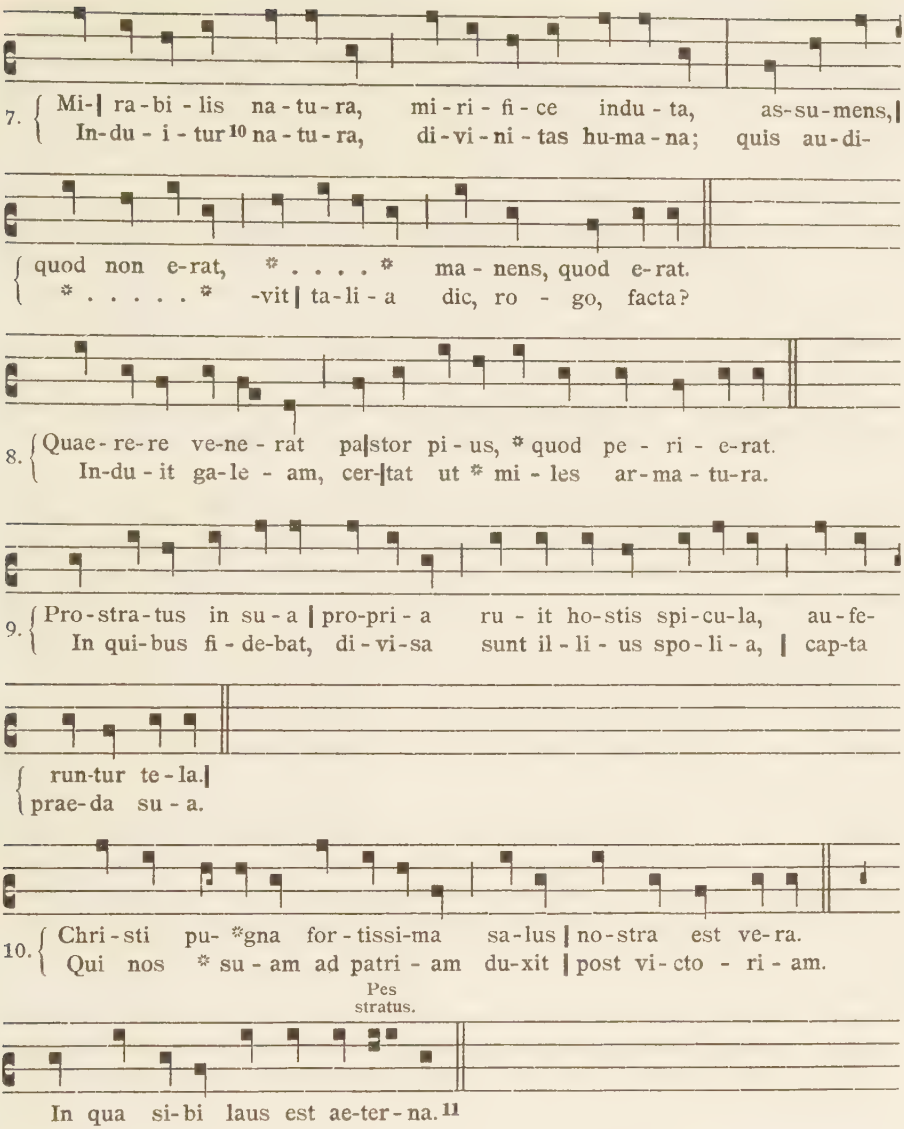
* *
per-di-ta et est in-ven-ta.



6. O cul- * - pa ni-mi - um | be - * - a-ta, qua red-empta est na-tu-ra.
De - * - us qui | cre - a-vit * o-mni-a, nas-ci-tur ex * fe-mi-na.

---

[1]) Über der Abkürzung *sclo* steht die Notenfigur .

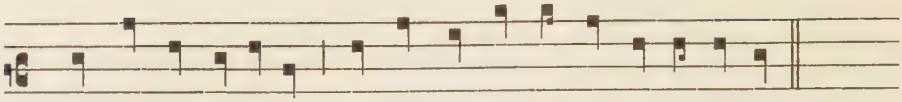


5. De s. Stephano Protomartyre.

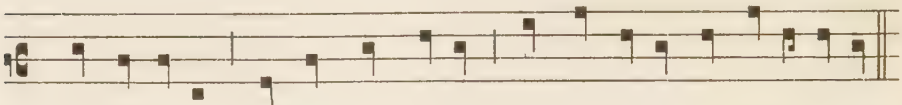
Hanc concordi famulatu.

(Concordia.)

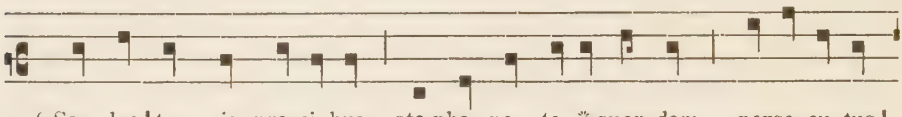
Von Notker B. Rh I, Nr. 7662, Ah 53/I, Nr. 215.



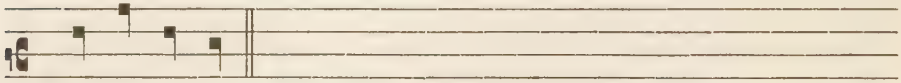
2. Au-cto-ris il-li-us | ex-emplo do- * -ti be-ni- *-gno
Pro per-se-cu-to-rum | pre-can-tis * frau-de su- * -o-rum.



3. O stepha-ne si-gni-fer | re-gis summe bo-ni, nos ex-au- *-di,
Pro-fi-cu-e | qui es pro tu-is ex-au-di-tus in-i- *-mi-cis!

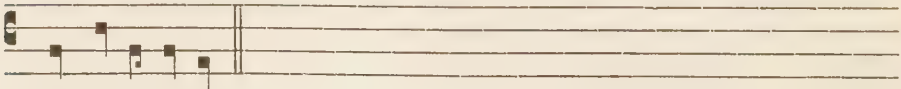


4. Sau-lus | tu - is pre-ci-bus, ste-pha-ne, te *quon-dam perse-cu-tus |
Et te-cum tri-pu-di-[1]at in re-gno, | cu-i nul-lus perse-cu-tor



chri-sto de-dit.
appro-pinquat.

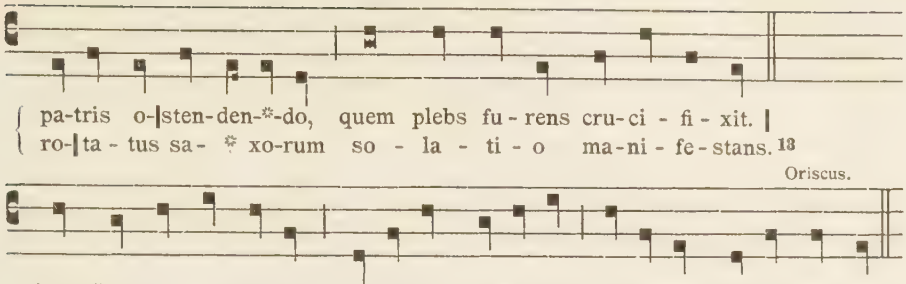
5. Nos pro- [12] -in-* de, nos suppli-ces ad te cla-man-tes et pre-ci-bus |
O-ra[2] * sanctis-si-ma nos tu-a semper | con-ci-li-et



te pulsan-*-tes.
de-o *nostro.

6. Te pe-trus chri-sti mi-ni|strum sta-tu-it.
Tu pe-tro normam cre-den-|di astru-is. } Ad dextram summi
Te si-bi chri-stus e-le-git, ste-pha-ne,
Per quem | fi-de-les su-os cor-ro-bo-rat } Se ti-bi in-ter

[1]) Die Silbe *di* erst später übergeschrieben.
[2]) *Ora* ist in der folgenden Notenlage geschrieben, erste Zeile rot.



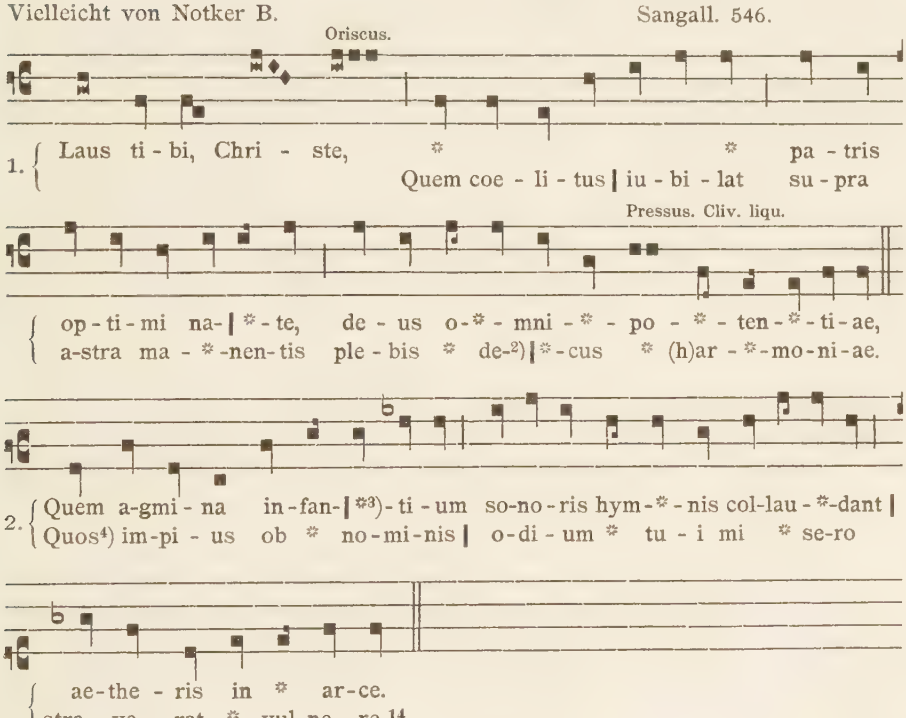
6. De sanctis Innocentibus.

Laus tibi, Christe, Patris optimi nate, Deus omnipotentiae.

(Mirabilis.)

Vielleicht von Notker B.

Rh II, Nr. 10.549, Ah 53/I, Nr. 157, Schubiger, Exempla Nr. 38 aus Cod. Sangall. 546.

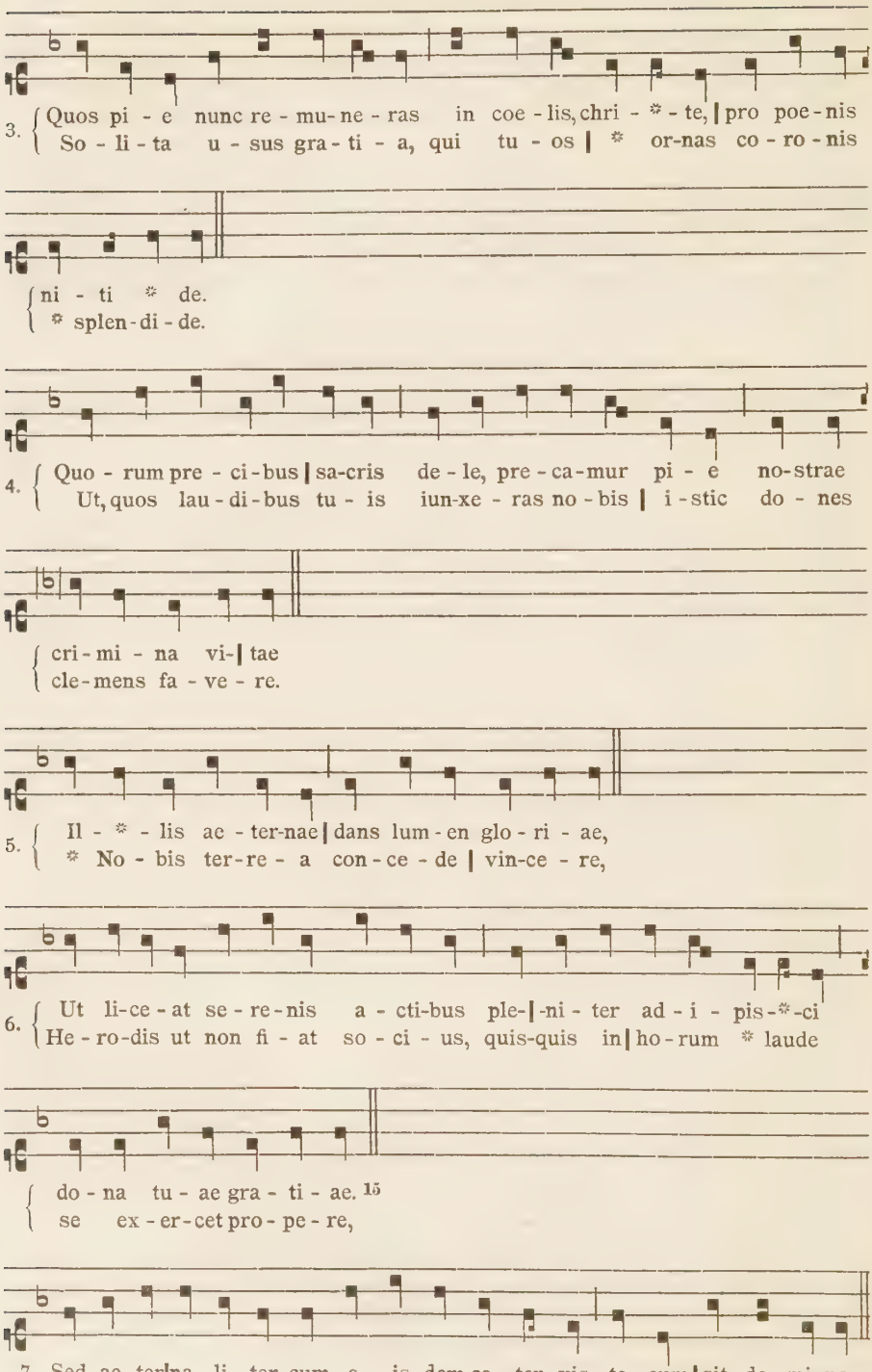


[1]) Der (rote) Anfangsbuchstabe fehlt gänzlich.

[2]) Von hier an ist die zweite Linie rot.

[3]) Von hier an steht am Beginn jeder Zeile ♭.

[4]) Vor *Quos* steht auf der dritten gelben Linie der Buchstabe *f;* bei *odium* beginnt die gewöhnliche Bedeutung der Linien.


3. Quos pi - e nunc re - mu - ne - ras in coe - lis, chri - * - te, | pro poe - nis
So - li - ta u - sus gra - ti - a, qui tu - os | * or - nas co - ro - nis
ni - ti * de.
* splen - di - de.
4. Quo - rum pre - ci - bus | sa - cris de - le, pre - ca - mur pi - e no - strae
Ut, quos lau - di - bus tu - is iun - xe - ras no - bis | i - stic do - nes
cri - mi - na vi - | tae
cle - mens fa - ve - re.
5. Il - * - lis ae - ter - nae | dans lum - en glo - ri - ae,
* No - bis ter - re - a con - ce - de | vin - ce - re,
6. Ut li - ce - at se - re - nis a - cti - bus ple - | - ni - ter ad - i - pis - * - ci
He - ro - dis ut non fi - at so - ci - us, quis - quis in | ho - rum * laude
do - na tu - ae gra - ti - ae. 15
se ex - er - cet pro - pe - re,
7. Sed ae - ter | na - li - ter cum e - is - dem ca - ter - vis te - cum | sit, do - mi - ne.

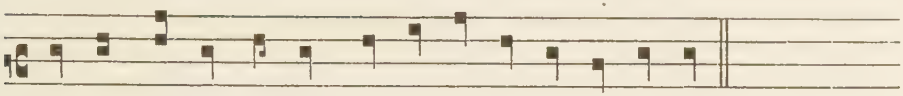
7. In Epiphania Domini.

Festa Christi omnis christianitas.

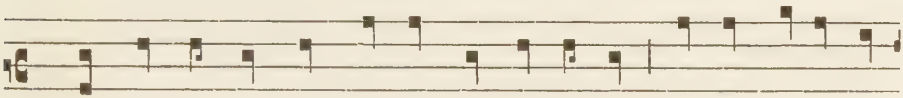
(Trinitas.)

Von Notker B.

Rh I, Nr. 611, Ah 53/I, Nr. 29, Schubiger, Exempla Nr. 8 aus Cod. Sangall. 546.

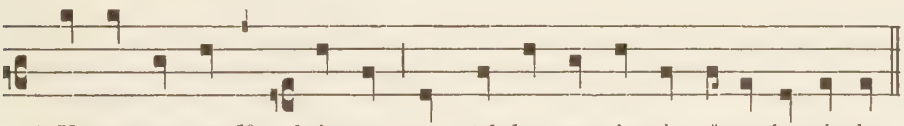


1. Fe-sta Chri-sti o-mnis Chri-sti - a-ni-tas ce-le-|bret,

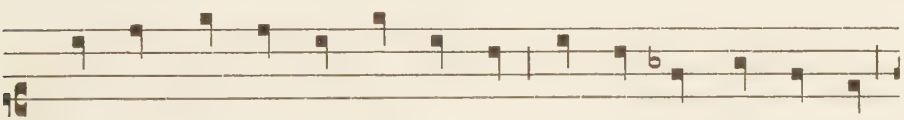


2. { Quae mi - * - ris sunt mo-dis or-na - * - ta | cun-ctis-que ve-ne-
{ Per | * o-mni - te - nen-tis ad - * - ven-tum at-que vo|ca - ti-

{ ran - * - da po-pu - lis
{ * - o - nem gen-ti - um.



3. { Ut na-tus est [16] chri-stus, est stel-la ma-gis vi - *-sa lu-ci-da,
{ At il-|li non[1]) cas-sam pu - tan-tes tan-ti * signi glo-ri-am.|



4. { Se - cum mu-ne-ra de - fe - runt, par-vu - lo of-fe-|-runt
{ At-|que au-re - o tu-mi-di prin-ci-pis le-ctu-lo

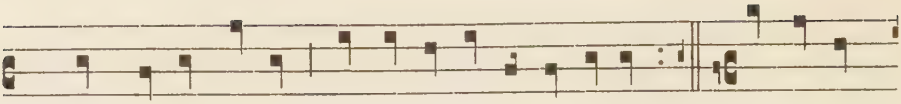
{ ut re-gi coe-li, quem sy-dus prae-di-cat,
{ tran-si-|to chri-sti prae - se-pe[2]) quae-ri-tant.[3])

---

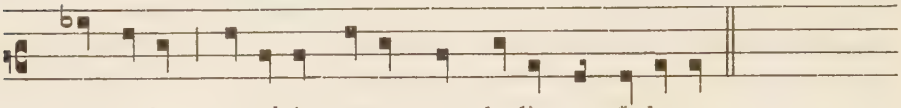
[1]) *At . . . non* hat schon die erste Linie als rote *F*-Linie.

[2]) Verbessert aus *Praesepe Christi.*

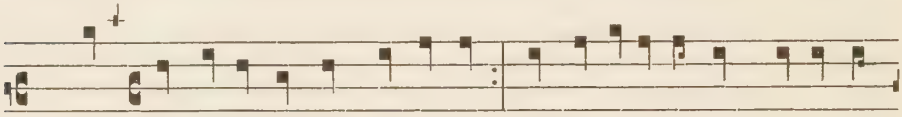
[3]) Hier wechselt die Farbe der Linien innerhalb der Zeile. Außerdem steht auf der zweiten Linie der Buchstabe c, auf der vierten g. Ein kleines c unten deutet diesen Wechsel an.



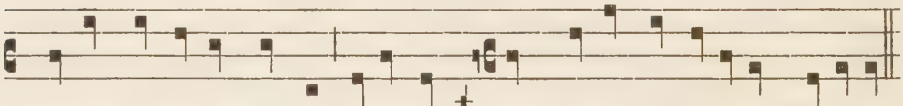
5. Hinc i - ra sae|vi he - ro - dis * fer- * -vi-da.[1]) Beth-le - hem
In - vi - di re - cens re-|cto - ri * * ge - ni - to
O chri-ste, quan-tum[17] pa - tri * ex- * -er-ci - tum Po - pu - lis[2])
Iu - ven-tus do-ctus ad|bel- * -la * ma - xi-ma



par-vu-los prae-ce|pit ense cru - de-li per- * de-re.
prae-di-cant col-|li-gis, su-gens cum tantum * mi-se-ris.[3])



6. An-|-no ho-mi-nis tri - ce-si-mo in-cli-na-ve- * -rat ma-nus *
Sub - tus famu-|li se in-cli-ti
Ec-[4]) ce spi-ri - tus in spe-ci - e| unctu-rus * sanctis | prae * o-
Ip - sum a-li - tis in - no-cu - ae



de - us | conservans no - bis baptisma[1]) in abso - lu-|ti - o-nem crimi-num.
mni-bus vi - si - tat semper[5]) ipsi - us con-[18]tentus mansi - o-ne pecto-ris.

7. Pa-tris | e - ti - am in-so - nu - it vox pi - a ve-te-ris ob - li-
„Ve-re fi - li - us es tu me - us, mi - hi-met[6]) | pla-ci - tus, in quo

[1]) Hier wechselt wieder innerhalb der Zeile die Farbe der Linien; die zweite ist rot, die vierte gelb und mit den Buchstaben f, beziehungsweise c versehen. Ein kleines f in der Textzeile deutet den Wechsel an.

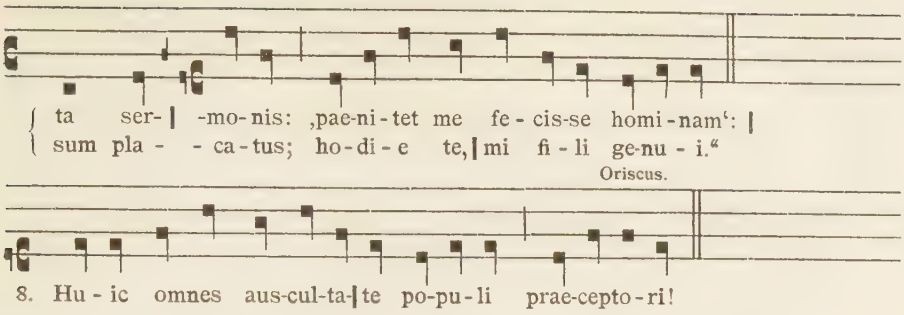
[2]) In Q: *populis* mit kleinen Anfangsbuchstaben; auch findet kein Wechsel der Notenlage statt.

[3]) Über . . . *-ligis* . . . *miseris* ist die zweite Linie rot.

[4]) Wechsel der Notenlage innerhalb der Zeile; zweite Linie gelb; Markierung des Wechsels durch Buchstaben.

[5]) Von hier an bis *con-* ist die zweite, von da bis . . . *Patris* die erste Linie rot. Innerhalb der Zeile Markierung des Wechsels durch Buchstaben.

[6]) In dieser Zeile ist die zweite Linie gelb, in den nun folgenden die erste rot.



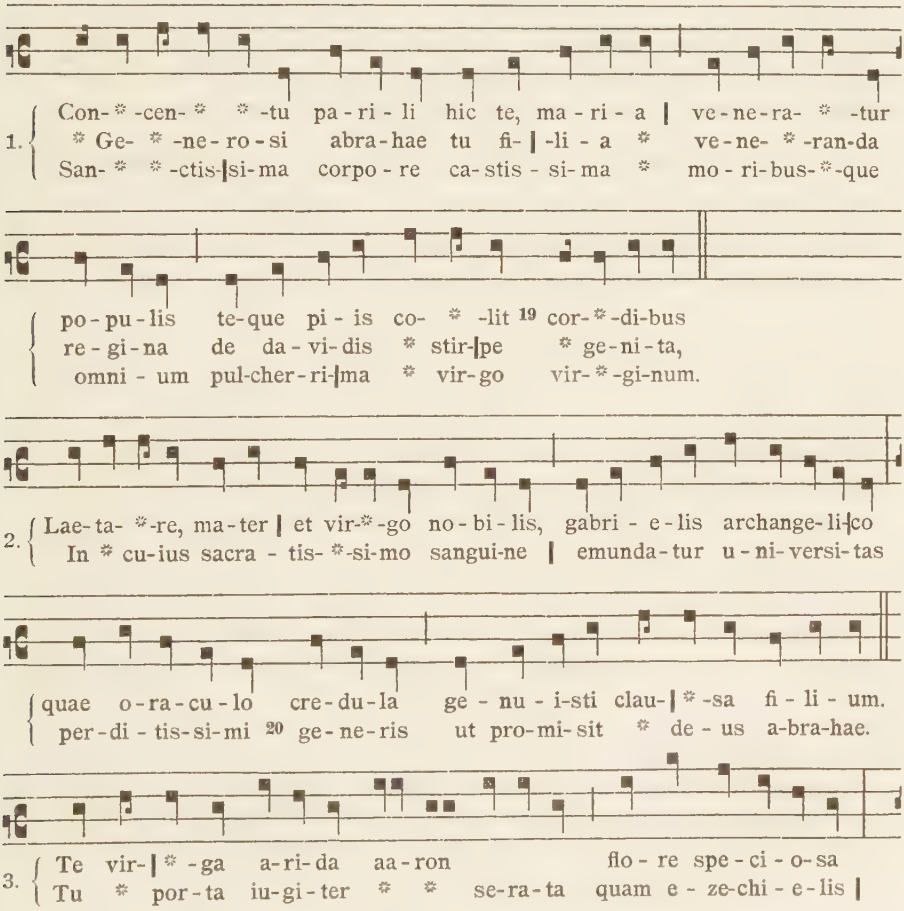
8. In Purificatione B. Mariae Virginis.

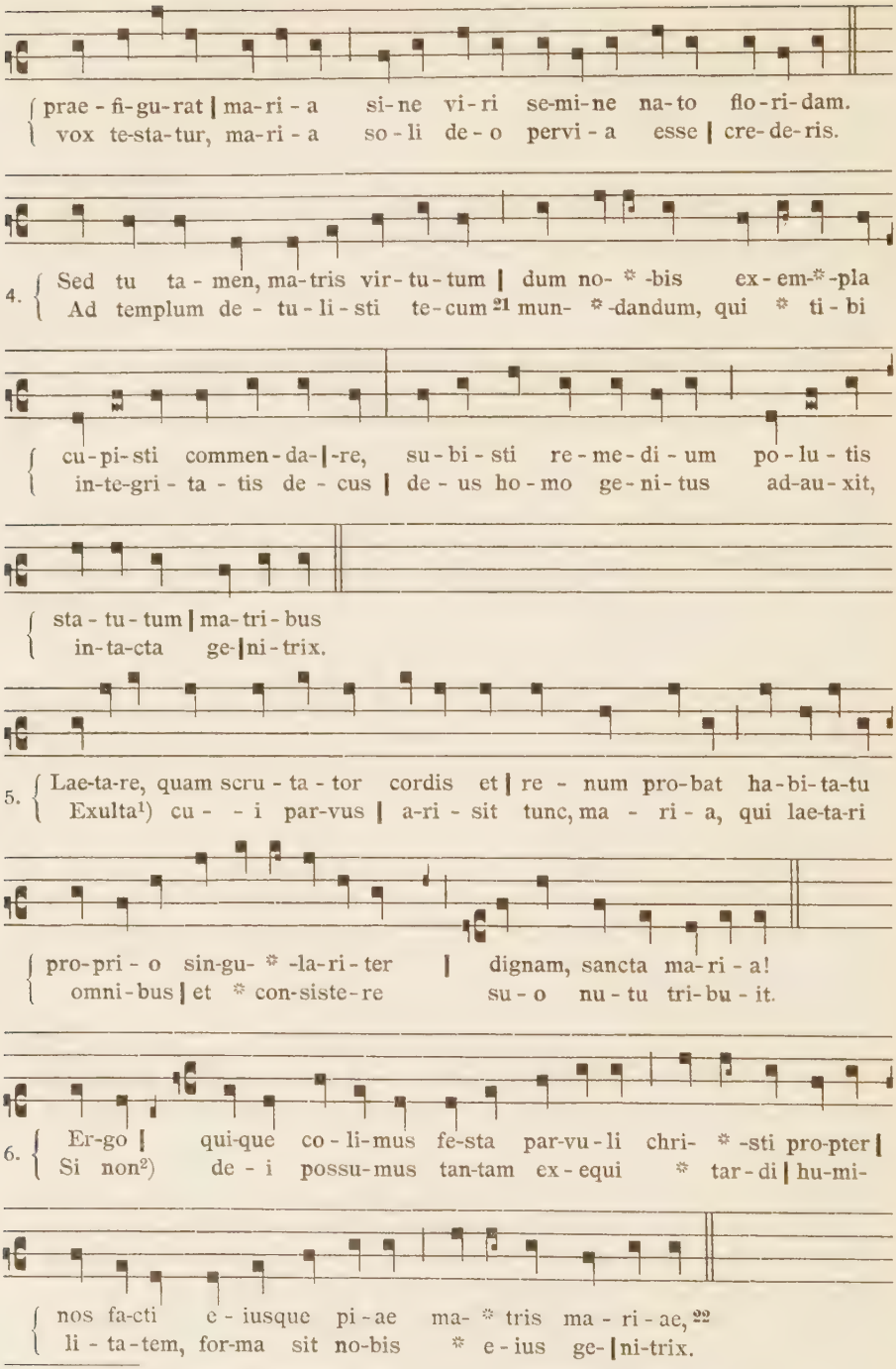
Concentu parili.

(Symphonia.)

Von Notker B.

Rh I, Nr. 3694, Ah 53/I, Nr. 10, Schubiger, Exempla Nr. 10 aus Cod. Einsidl. 36.

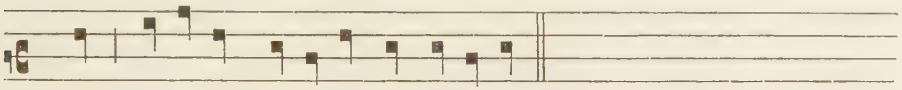




[1]) In der ganzen Gegenstrophe ist die *F*-Linie die erste.

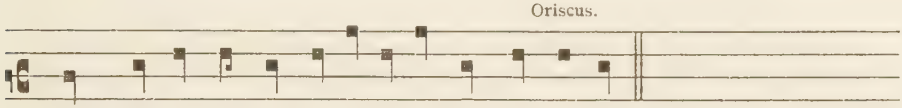
[2]) *Si non* wie das Folgende notiert.

7. { Laus pa-tri glo-ri-ae, qui su-um | fi-li-um gen-ti-bus et po-pu-
{ Laus e-ius fi-li-o | qui su-o sangui-ne nos pa-tri con-ci-li-



{ lis re-ve-lans | is-ra-el nos so-ci-at.
{ ans | su-pernis so-ci-a-vit ci-vi-bus.

Oriscus.



8. Laus quoque | sancto spi-ri-tu-i sit per ae-vum.

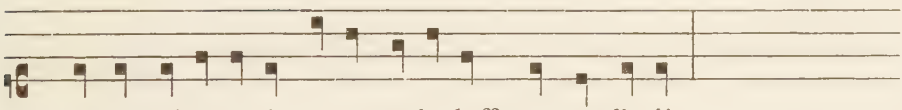
9. In Resurrectione Domini.

Laudes Salvatori.

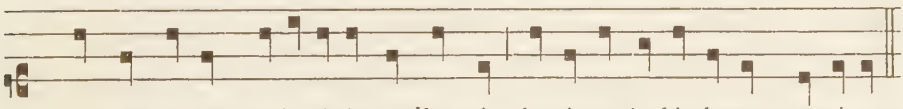
(Frigdola.)

Von Notker B.

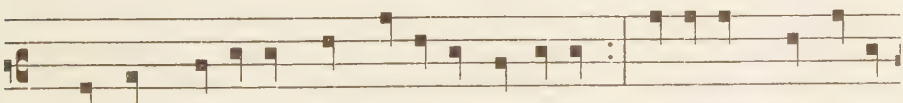
Rh II, Nr. 10.417, Ah 53/I, Nr. 36, Schubiger, Exempla Nr. 11 aus Cod. Sangall. 546.



1. Lau-des salva-to-ri vo-ce mo-du-le-[23]-mur suppli-ci!

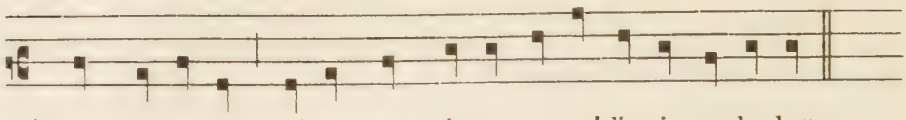


2. { Et de-vo-tis me-lo-di-is cae-|le-sti do-mi-no iu-bi-lemus mes-si-ae,
{ Qui se | ipsum ex-in-ani-vit, ut nos perdi-tos li-be-ra-ret | ho-mines.[1])

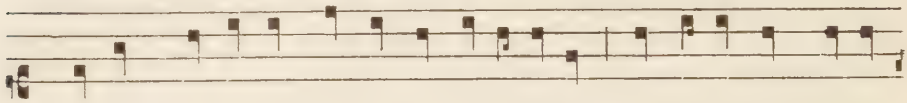


3. { { Car-ne glo-ri-am de-i-ta-tis oc-cu-lens | } mi-se-rans prae-cep|ti
{ { Pan-nis te-gi-tur in prae-se-pi | }
{ { Io-seph, ma-ri-ae, sy-me-o-ni | sub-di-tur } ho|sti-a munda-tur
{ { Cir-cum-ci-di-tur et le-ga-li | }

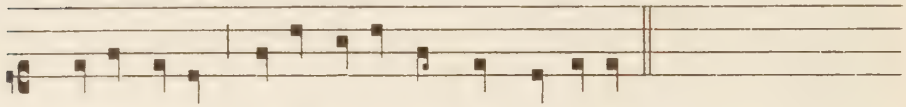
[1]) *homines* ist schon in der folgenden Notenlage geschrieben.



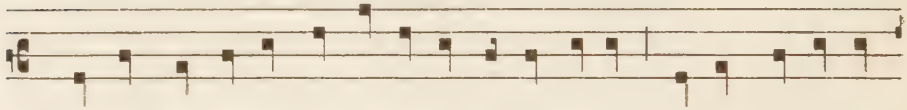
transgres-so-rem pul-sum pa - tri - a pa-ra-|di - si nu-du-lum.
ut pec-ca-tor nostra, qui[1])[24] so-let re-la-xa-re cri-mi-na.



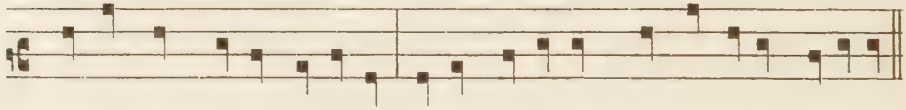
4. Ser-vi sub-i - it | ma-nus bap-ti-zan-* dus et per-* -fert frau-des
Fa-mem | pa-ti-tur dor-mit et tri- *-sta-tur ac * la - vat dis-ci-|



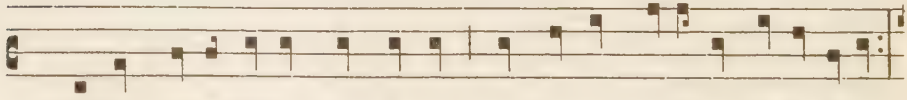
ten|ta - to-ris, fu-git perse-quen - tum la-pi-des.
pu-lis pe-des, de-us homo, sum-mus hu-mi-lis. |



5. Sed ta - men in-ter haec ab-ie-cta cor-* -po-ris e-ius | de - i - tas
(A-quam nup-ti - is dat sa-po-ris * vi - ne - i)[2]) cae-cos o-cu-los |



nequa-quam qui-vit la-te-re Signis | va-ri - is et doctri-nis pro-di-ta.
cla-ro lu - mi-ne ve-sti-vit. Lepram lu-ri-dam[25] ta-ctu fu-gat pla-ci-do.[3])



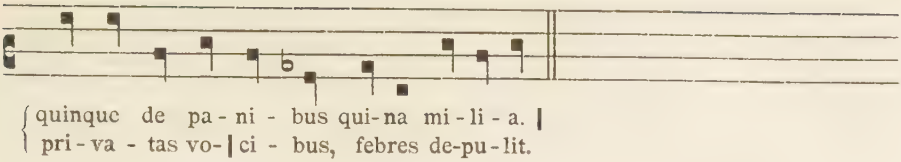
6. Pu-tres sus-* -ci-|tat mor - tu - os membraque cu-* -rat de-bi-li-a |
Flu-xum * sangui-nis constrin-xit et sa-tu-|-ra-* -vit
Sta-gnum per-* -agrat flu-ctu - ans seu sic-cum | li-* -tus ventos se-dat
Linguam re- * -se-rat | constri-ctam re - clu - sit *au-res

---

[1]) Von dieser Zeile an ist die erste Linie rot.

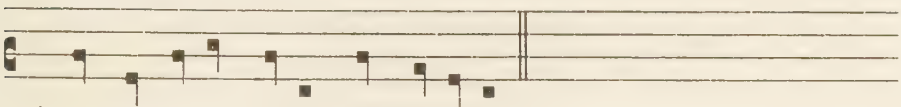
[2]) ( ) fehlt in Q; jedoch ist das Fehlen durch Auslassungszeichen angedeutet. Hier ist es aus Ah ergänzt.

[3]) Farbe und Bedeutung der Notenlinien wechselt innerhalb der Zeile; der Wechsel ist durch die üblichen Buchstaben angedeutet.

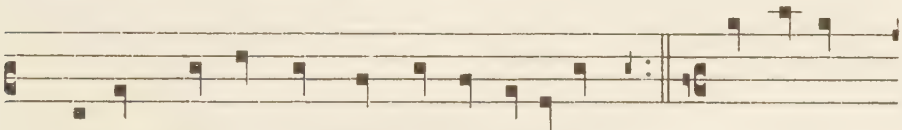


quinque de pa - ni - bus qui - na mi - li - a. |
pri - va - tas vo - | ci - bus, febres de - pu - lit.

7. Post haec mi - ra | mi - ra - * -cu - la ta - li - aque.
Spon - te su - a compre - [26] -hen - di - tur et damna - tur.



8. Et se cru - ci - fi - gi non | despe - xit,
Sed sol e - ius mor - tem non aspe - xit. |



9. Il - lu - xit di - es quam fe - cit do - mi - nus
Mor - tem de - va - [1] | stans et vi - ctor su - is
ap - pa - rens
Pri - mo ma - ri - ae de - hinc a - posto - lis
Do - | cens scrip - tu - ras, cor a - pe - ri - ens
ut clau - | sa

di - le - cto - ri - bus [2] | vi - vus.
de ip - so re - se - - - ra - rent.

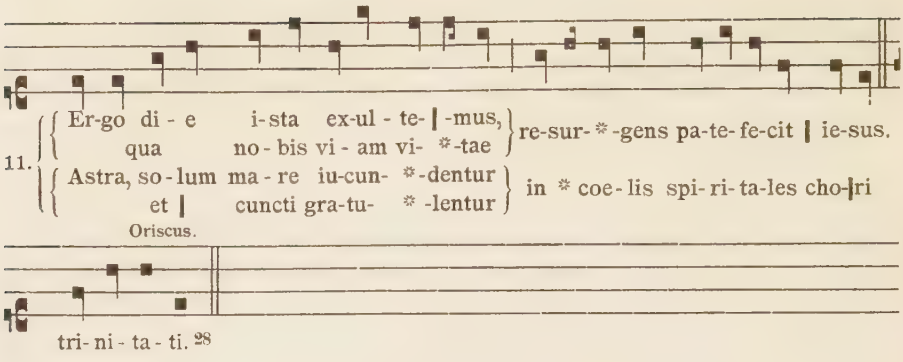
10. Fa - vent i - gi - tur re - | sur - gen - ti chri - sto cun - * -cta gau - di - is
Flo - res, | se - ge - tes re - di - vi - vo fru - ctu ver - * - - - nant
Et [27] vo - lu - cres ge - lu - tri - sti ter - so dul - * -ce iu - bi - lant. [3] |
Lu - cent cla - ri - us sol et lu - na mor - te * chri - sti tur | bi - da
Tel - lus herbi - da re - sur - gen - ti plau - | dit * chri - - - - sto,
quae tremu - la e - ius mor - te se ca - | * su - ram mi - ni - tat.

---

[1]) In der nun folgenden Zeile ist die zweite Linie rot.

[2]) In den beiden folgenden Zeilen ist die zweite Linie gelb, von *-sa de ipso* . . . die erste rot.

[3]) Verbessert aus *iubilant dulce.*



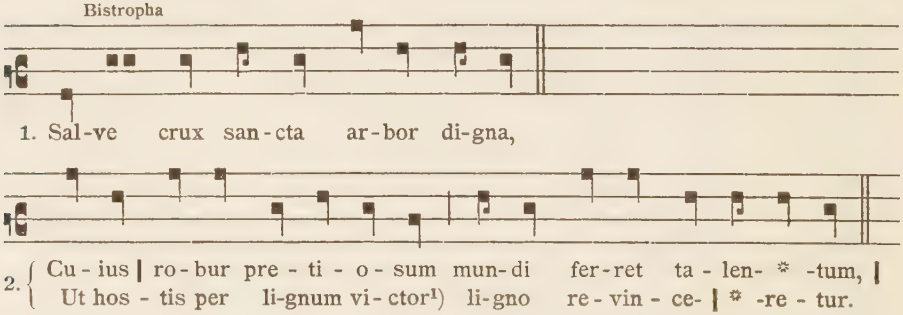
10. De sancta Cruce.

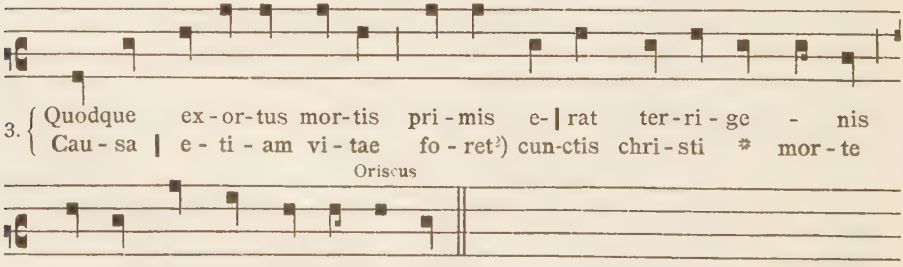
Salve, crux sancta.

(Dulce lignum.)

Von einem unbekannten Verfasser, 11. Jahrhundert.

Rh II, Nr. 17.872, Ah 53/I, Nr. 82, Schubiger, Exempla Nr. 55 aus Cod. Einsidl., Fr. 1.



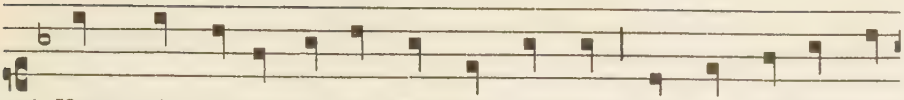


[1]) Übergeschrieben über das zuerst geschriebene, jedoch nachträglich durchgestrichene *vitae*.

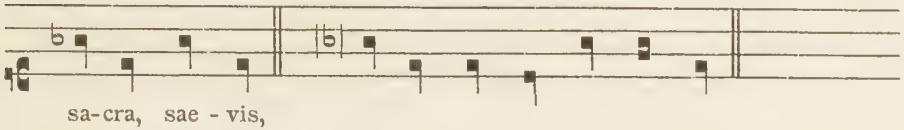
[2]) Von hier an erste Zeile rot.

[3]) *foret* ist nachträglich eingefügt.

[4]) Der Virgastrich ist in beiden Parallelstrophen an derselben Stelle links herabgezogen.



4. { Hor - ri - fi-cum tu es sem-per si-|gnum in - i - mi - cis crux
{ Quam[1])|mors pa-vet in-fer-numque ti - met, quae chri - sto[29] su - os



sa-cra, sae - vis,
re - con - si - gnat. Cu - i laus sit per ae - vum! |

11. In Ascensione Domini.

Rex omnipotens.

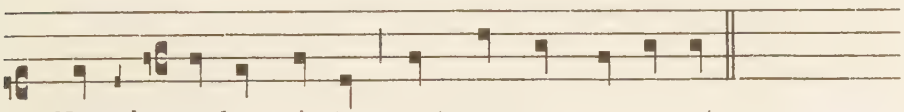
(Cithara, Occidentana.)

Von einem unbekannten Verfasser, wahrscheinlich aus Frankreich, 10. Jahrhundert.

Rh II, Nr. 17.479, Ah 7, Nr. 72.53/I, Nr. 66, Hymn-Melodies and Sequences, Seite VIII, mit dem Texte: „The King Eternal".

1. Rex o-mni-po-tens di - e ho-di - er-na

2. { Mun-do | tri - um-pha - li red - emp-to po - ten - ti - a
{ Vi - ctor[2]) | as-cen - dit coe - los, un - de des-cen - de - rat.



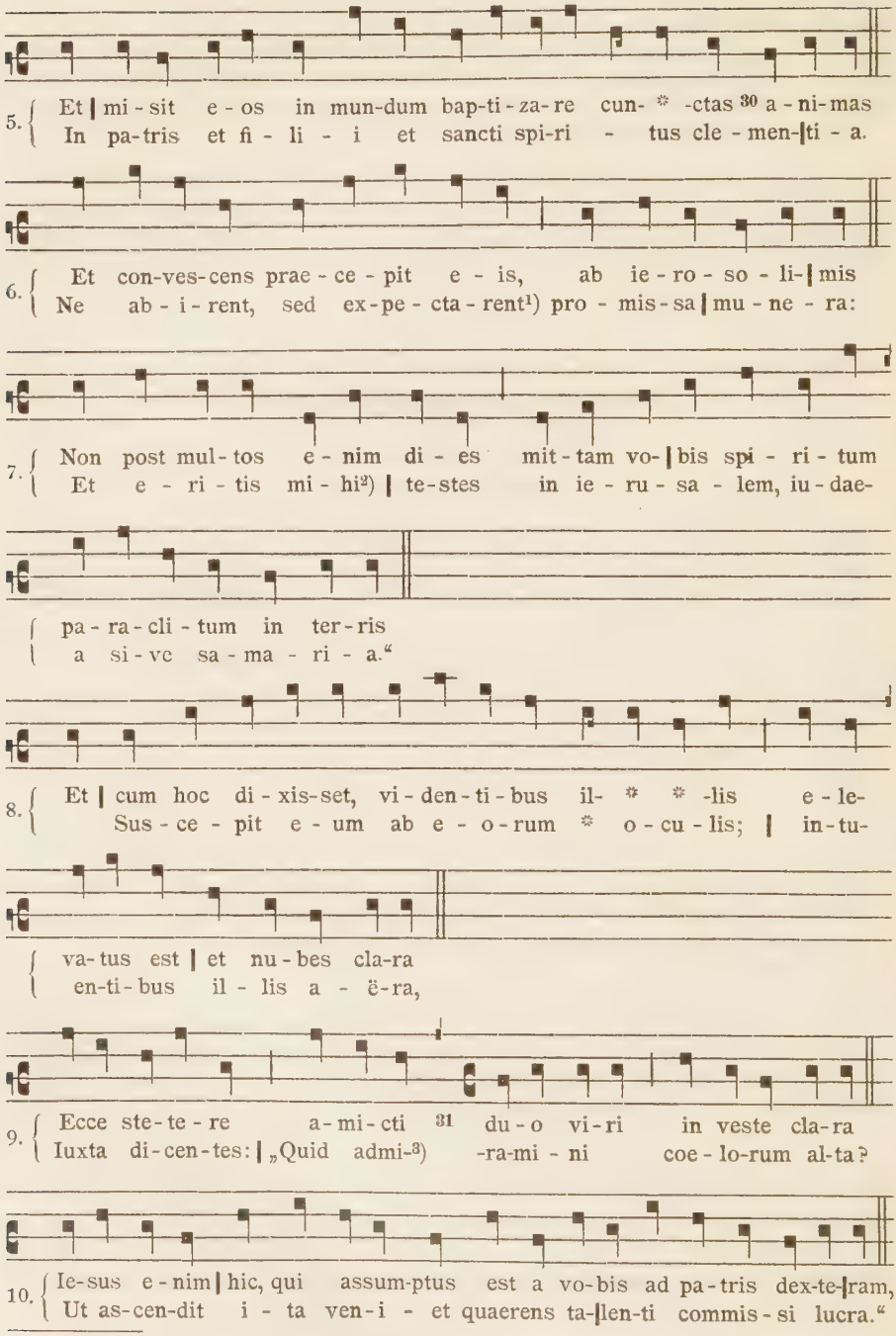
3. { Nam | qua-dra - gin-ta, post-quam sur - re - xe - rat,
{ Di - - e-|bus sa-cris con - fir-mans pe-cto-ra.

4. { A-po-sto-|-lo-rum pa - cis ca - ra com-men-dans os-cu - la,
{ Qui-|bus et de-dit po - te - sta - tem la - xan - di cri - mi - na.

---

[1]) Von hier an zu Beginn der Zeilen ♭.

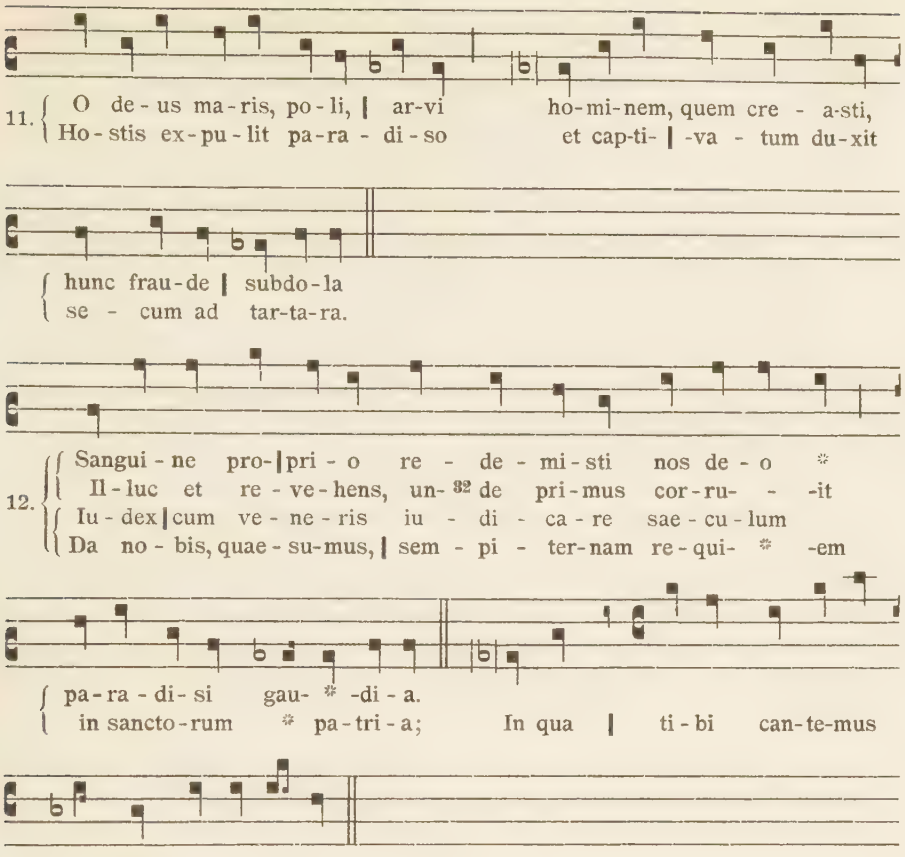
[2]) In der folgenden Zeile ist die erste Linie rot.



[1]) Verbessert aus ***expectaverent***.

[2]) Q: *michi*.

[3]) *Iuxta ... admi-* hat die zweite Notenlinie gelb.



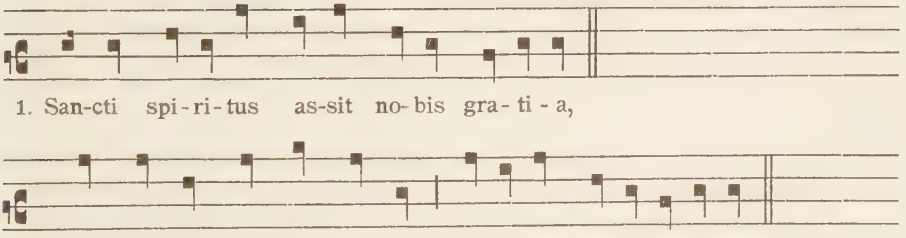
12. In Pentecoste.

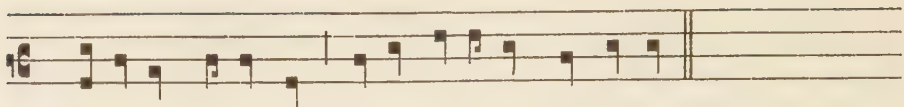
Sancti Spiritus assit nobis gratia.

(Occidentana.)

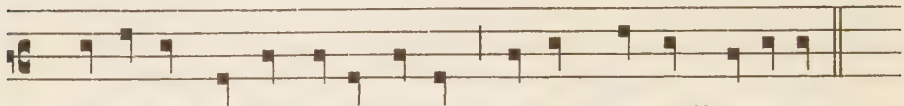
Von Notker B.

Rh II, Nr. 544, Ah 53/I, Nr. 80, Schubiger, Exempla Nr. 23 aus Cod. Einsidl., Fr. 1.

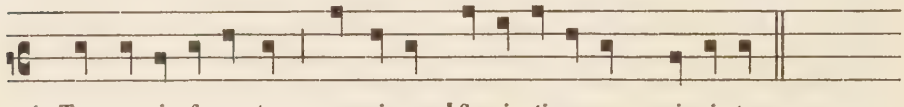




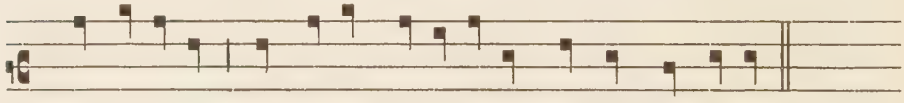
3. Spi-ri-tus al-*-me il-lu-stra-*|-tor ho-mi-num
Hor-ri-das * nostrae men-tis * purga | te-ne-bras.



4. A-ma-tor sancte sensa-to-rum semper co-gi-[33]-ta-tu-um,
In-funde un-cti--o-nem tu-am cle-mens | no-stris sen-si-bus.

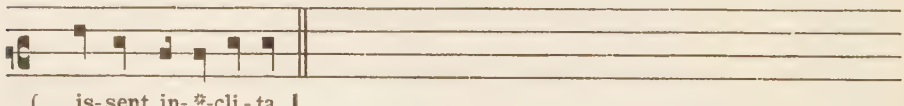


5. Tu pu-ri-fi-ca-tor omni-um | fla-gi-ti-o-rum, spi-ri-tus,
Pu-ri-fi-ca nostri o-cu-lum inte-ri-|o-ris ho-mi-nis,



6. Ut vi-de-ri su-pre-mus ge-ni-*-tor | pos-sit a no-bis,
Mun-di cor-dis quem so-li cer-*ne-|re pos-sunt o-cu-li.

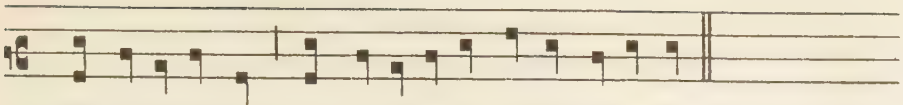
7. Pro-phe-tas tu * inspi-ra-sti | ut prae-co-ni-a chri-sti prae-ci-nu-
A-posto-*-los con-for-ta-sti ut tro-pae-um chri-sti per to-|tum



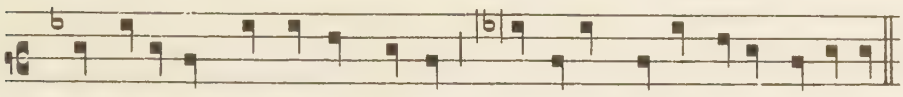
is-sent in-*-cli-ta. |
mun-dum * ve-he-rent.

8. Quando ma-chi-[34]-nam per ver-bum su-um fe-cit de-us coe-li, terrae, |
Tu su-per a-quas fo-tu-rus e-as nu-|men tu-um expan-di-sti,

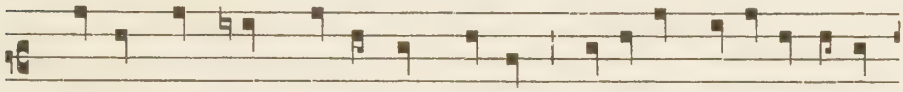
ma-ri-um,
spi-ri-tus.



9. Tu a-ni-ma-bus | vi - vi - fi-candis a-quas fe-cun-das,
Tu a-spi-ran|do das spi-ri-ta-les es-se ho-mi-nes.

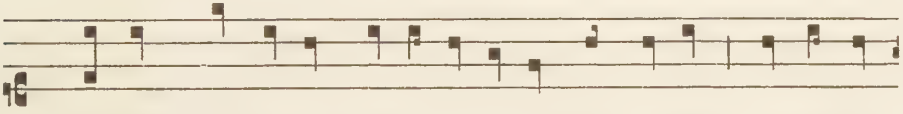


10. Tu di-vi-sum|per linguas mundum et ri-tus ad-u-nasti, do|mi-ne.
I - do-la-tras ad cul-tum de - i re-vo-cas, ma-|gistro-rum op-ti-me.



11. Er-go nos sup-[1])pli-can-tes | ti - bi ex-au-di pro-pi-ti- * -us
Si-ne quo [35] pre - ces o-mnes cassae cre-duntur et in-* -dignae

san-*-cte spi-ri-tus,
* de - i[2]) | au-ri-bus.



12. Tu, qui o-mni - um sae- * -cu-lo-rum san- *-ctos | in-stin-ctu
Tu - i[3]) nu - mi-nis do- * -cu - i-sti
Ip-se ho - di - e a- * -po-sto-los * chri-sti, | et cun-ctis
Do - nans[3]) mu - ne-re * in-so - li - to

ample|cten- * -do, spi-ri-tus,
in- * -au-|di - to sae-cu-lis Hunc di-em glo-ri-o-sum fe-ci-sti. |

[1]) Hier ist ausnahmsweise durum ♭ eigens vorgezeichnet.
[2]) Von hier an ist die erste Linie rot.
[3]) Der (rote) Anfangsbuchstabe fehlt gänzlich.

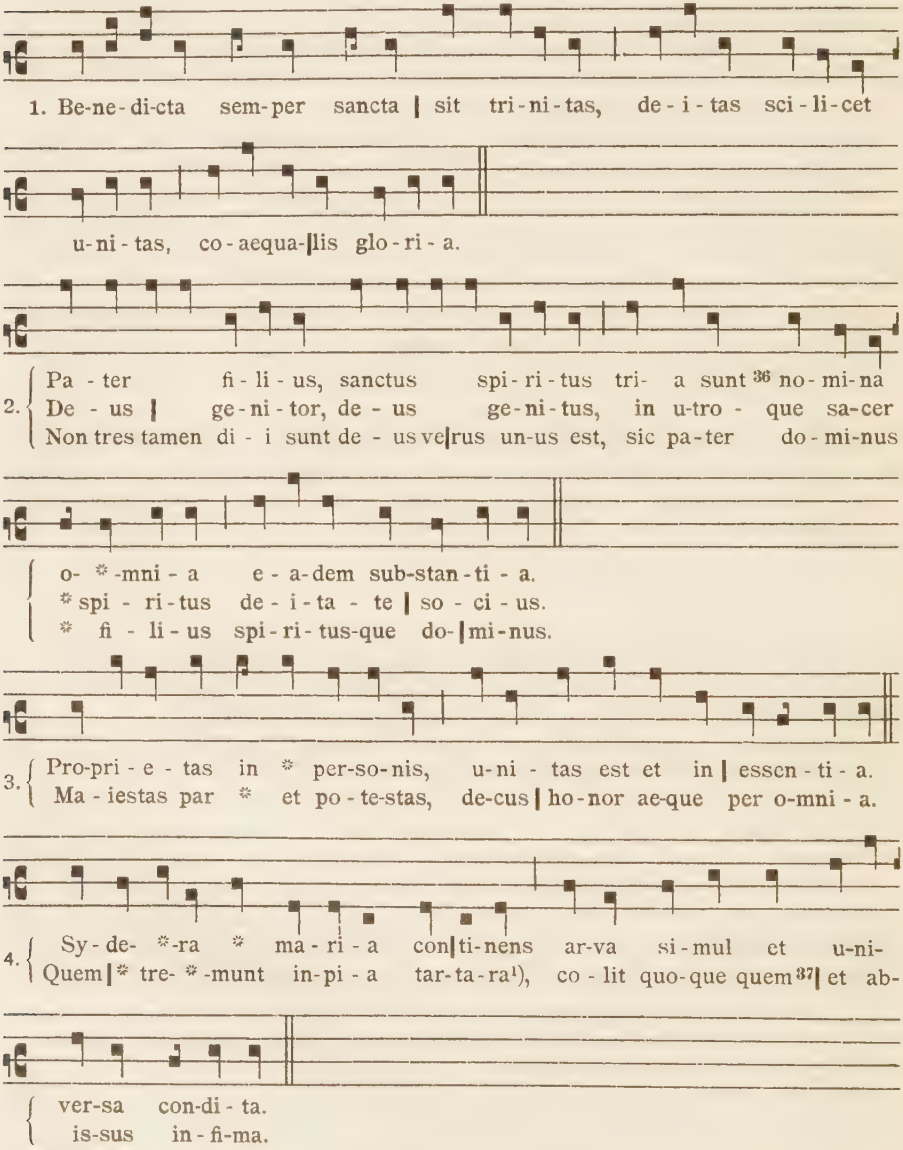
13. De sanctissima Trinitate.

Benedicta semper sancta sit Trinitas.

(Trinitas, Benedicta.)

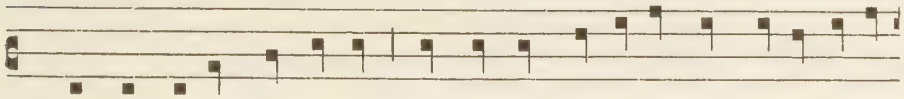
Von einem unbekannten Verfasser, wahrscheinlich aus Deutschland, 10. Jahrhundert.

Rh I, Nr. 2432, Ah 53/I, Nr. 81, Schubiger, Exempla Nr. 24 aus Cod. Sangall. 546.



[1]) Verbessert aus *inpia tartara tremunt;* am Zeilenschlusse wurde schon vorher der Versuch gemacht, tremunt einzuschieben. Da es auch hier die Noten

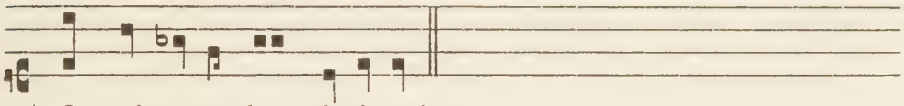
5. Nunc o-mnis vox | at-que lingua fa-te-a-tur hunc lau-de de-|bi-ta.
Quem lau-dat sol at-que lu-na digni-|tas ad-o-rat an-ge-li-ca.



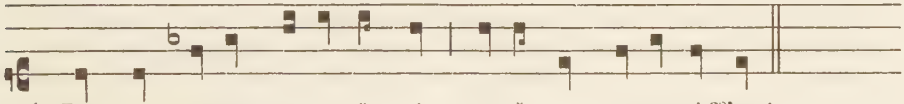
6. [1]) Et nos vo-ce prae-cel-|sa o-mnes mo-du-le-mur orga-ni-ca
E-ia et e-ia nunc si-mul iu-bi-|le-mus al-tithrono

can-ti-ca dul-|ci me-lo-di-a.
do-mi-no lau-des in ex-cel-sis. |

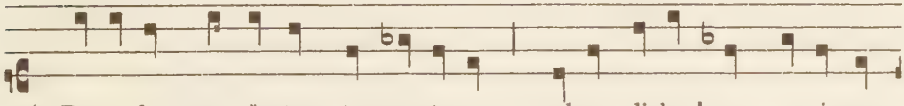
Pressus



7. O ad-o-ran-da tri-ni-tas!
O ve-ne-ran-da u-|ni-tas![2])



8. Per te sumus cre-a-*-ti, ve-*-ra ae-ter-ni-[88]|tas!
Per te sumus red-*-emp-ti, * summa tu ca-ri-|tas![3])



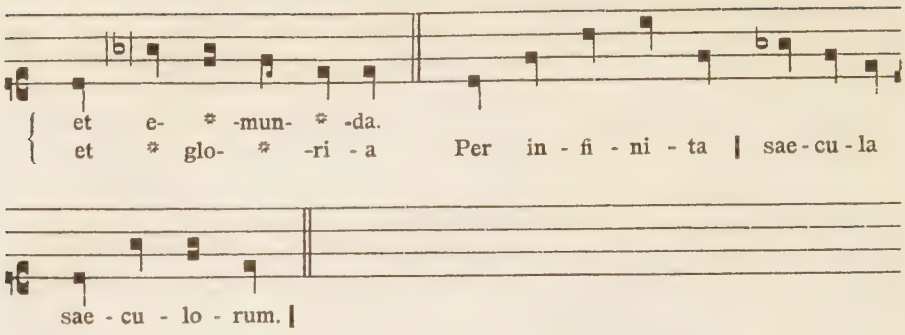
9. Po-pu-lum cun-*-ctum tu pro-te-ge sal-va li-be-|ra, e-ri-pe
Te ad-o-*-ra-mus o-mni-po-tens | ti-bi ca-ni-mus, ti-bi laus

G, F erhalten sollte, so scheint die Abweichung von der Parallelstrophe beabsichtigt.

[1]) Wechsel der Farbe der Notenlinien und Markierung dieses Wechsels durch Buchstaben.

[2]) Die Strophen sind nachträglich so umgestellt, nachdem sie der Schreiber zuerst in entgegengesetzter Aufeinanderfolge geschrieben hatte.

[3]) Q: *karitas*.



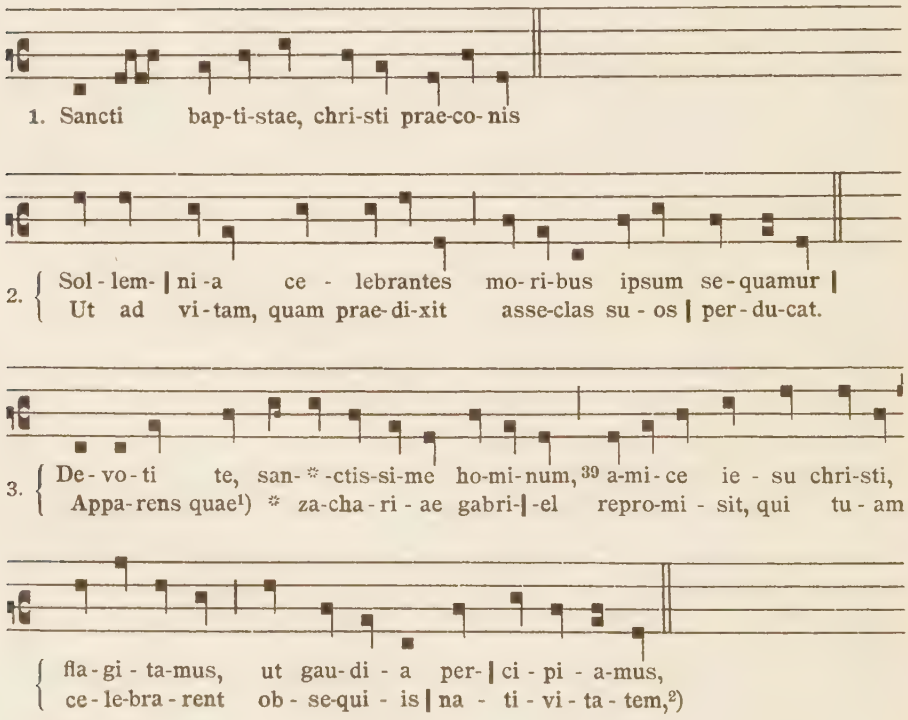
14. De s. Iohanne Baptista.

Sancti Baptistae, Christi praeconis.

(Iustus ut palma maior.)

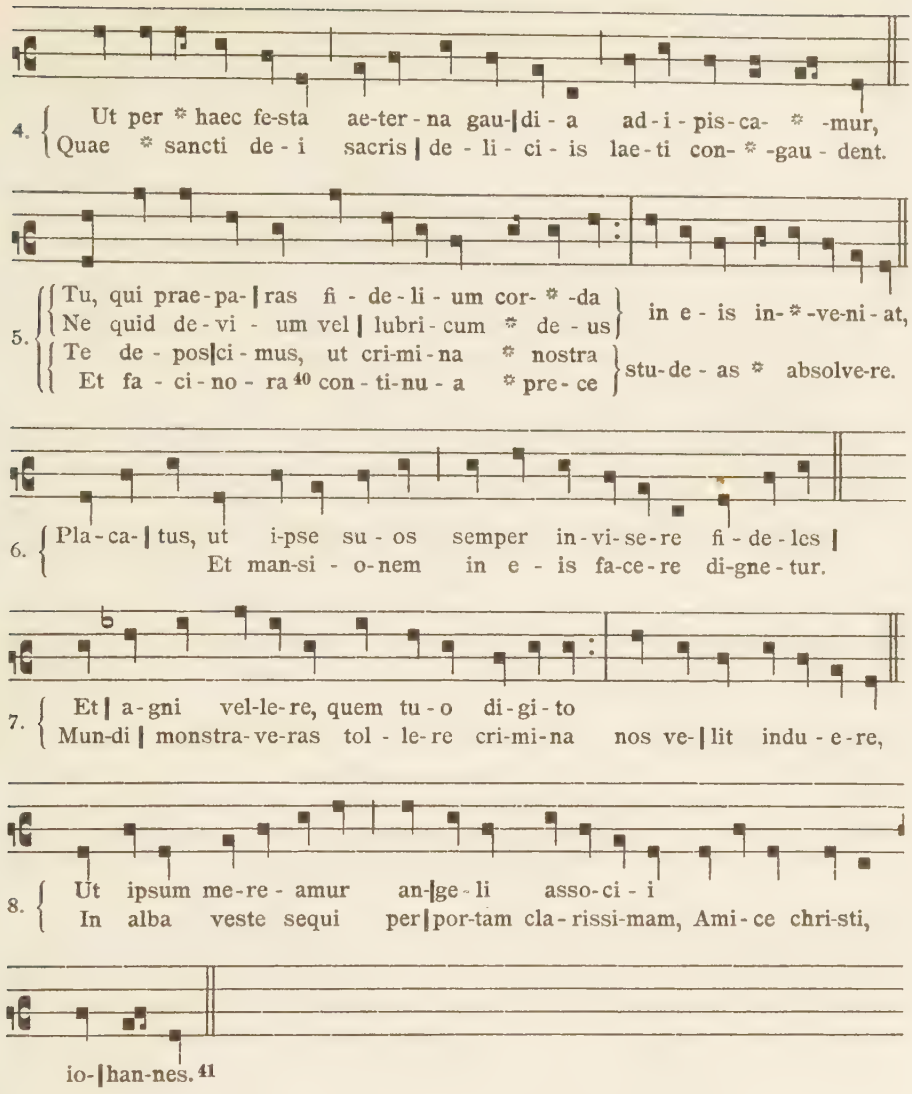
Rh II, Nr. 18.521, Ah 53/I, Nr. 163, Schubiger, Exempla Nr. 25 aus Cod. Sangall. 546.

Von Notker B.



[1]) *que* mit einfachem *e;* da aber die Partikel *que* in Q regelmäßig als *q.* gekürzt wird, so kann hier mit Recht quae gelesen werden.

[2]) Von Anfang der Seite bis hieher ist die Schrift gröber und nachlässiger, vielleicht von anderer Hand.



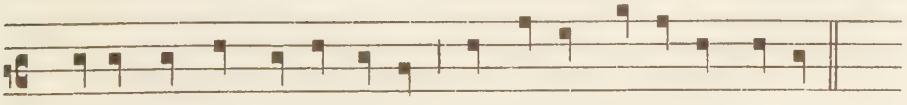
15. De sanctis Petro et Paulo.

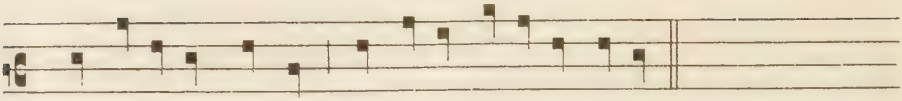
Petre, summe Christi pastor.

(Concordia.)

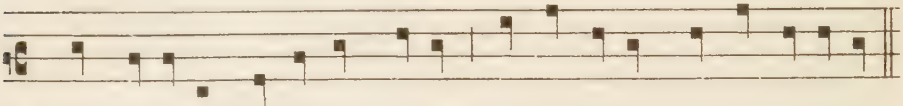
Von Notker B.

Rh II, Nr. 14.871, Ah 53/I, Nr. 210, Schubiger, Exempla Nr. 26 aus Cod. Sangall. 546.



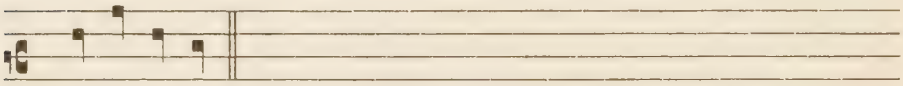


2. Ec-cle-si-am ve-stris do|ctri-nis il-lu-mi-na-tam
Per cir-cu-lum ter-rae | pre-ca-tus ad-iu-vet ve-ster.

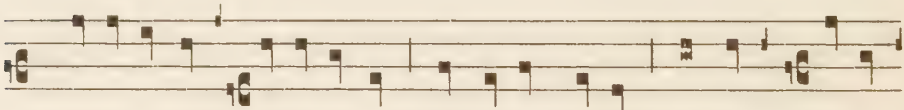


3. Nam domi-nus, pe|tre, coe-lo-rum ti-bi do-no cla-ves de-dit.
Ar-|mi-ge-rum, ben-ia-min, christus te scit su-um | vasque e-lectum.

4. Ma-re plan-*-ta-te, pe-tre | chri-stus con-cul-ca-re tu-ae de-dit
Umbram * tu-i cor-po-ris in-fir-mis de-bi-42-li-bus-que fe-cit



ca-ri-ta-ti.[1] |
me-di-ci-nam.



5. Do-cti-loquos[2] | phi-lo-sophos te, pau-le, christus dat vin-|-ce-re
Mul-ti-pli-ces[3] vi-cto-ri-as | tu, pau-le, christo per po--pu-los

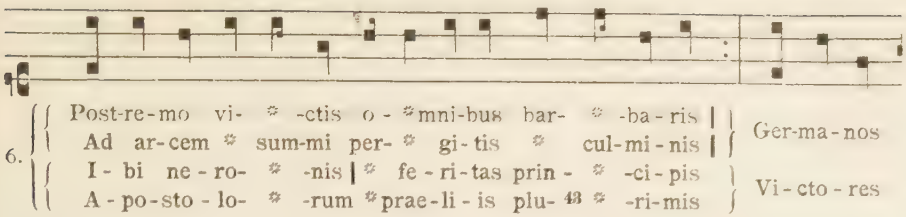
su-a vo-ce.
acqui-si-sti. |

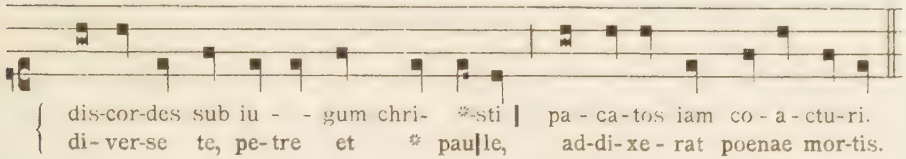
---

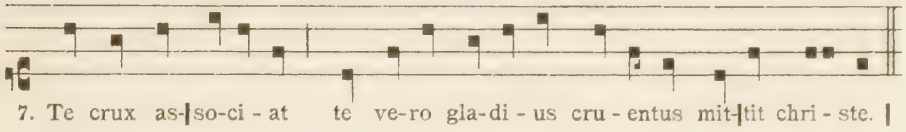
[1]) Q: *karitati.*

[2]) In den vier folgenden Zeilen ist die Färbung der Notenlinien unregelmäßig: erste und dritte rot, erste und vierte rot, ebenso zweite gelb, vierte rot. Mit Ausnahme der ersten haben die übrigen Zeilen zu Beginn der Notenlinien die Buchstaben f und c, welche die Bedeutung der Linien bestimmen.

[3]) In der Gegenstrophe findet hier kein Wechsel der Notenlage statt.







16. De s. Maria Magdalena.

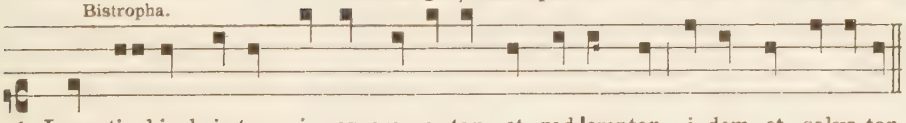
Laus tibi, Christe, qui es creator.

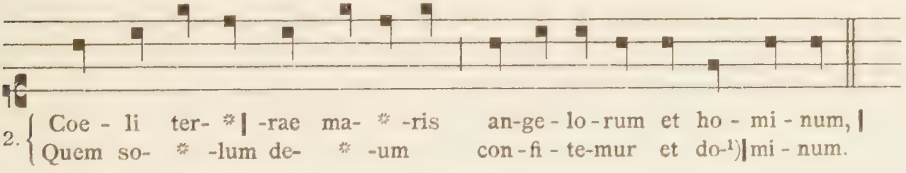
(Iocunda.)

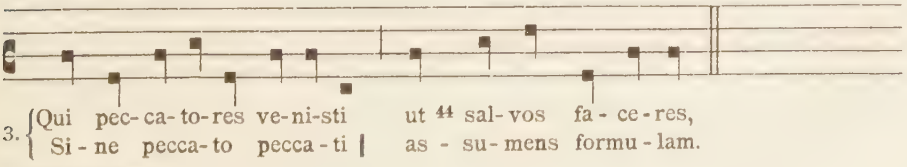
Rh II, Nr. 10.551, Ah 50, Nr. 268, Guido M. Dreves, Gottschalk, Mönch von Limburg an der Hardt und Propst von Aachen, ein Prosator des 11. Jahrhunderts (Hymnologische Beiträge, I). Leipzig 1897, S. 201. Schubiger, Exempla Nr. 58 aus Cod. Sangall. 546.

Von Gottschalk von Limburg († 1098).

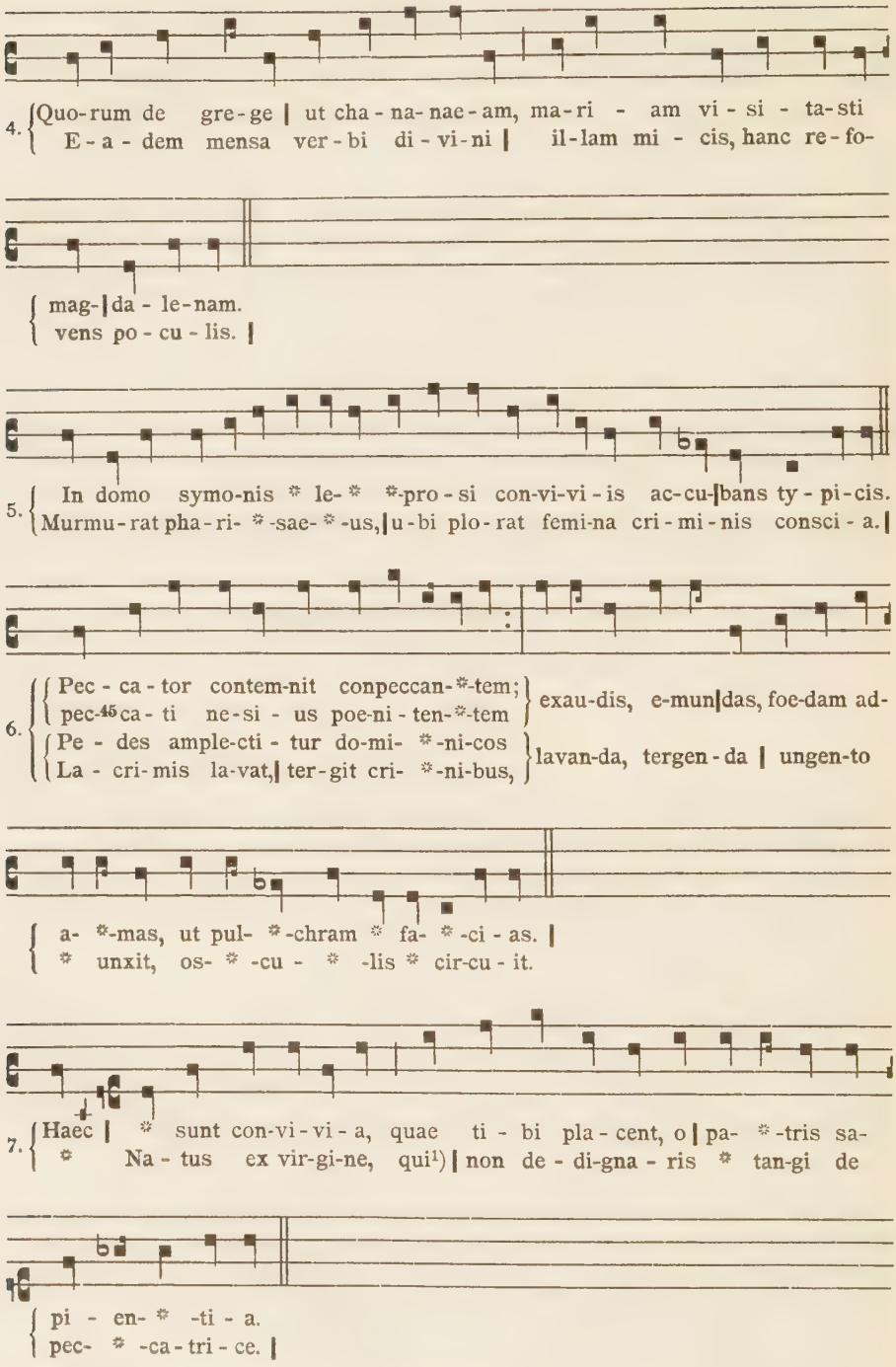
Bistropha.



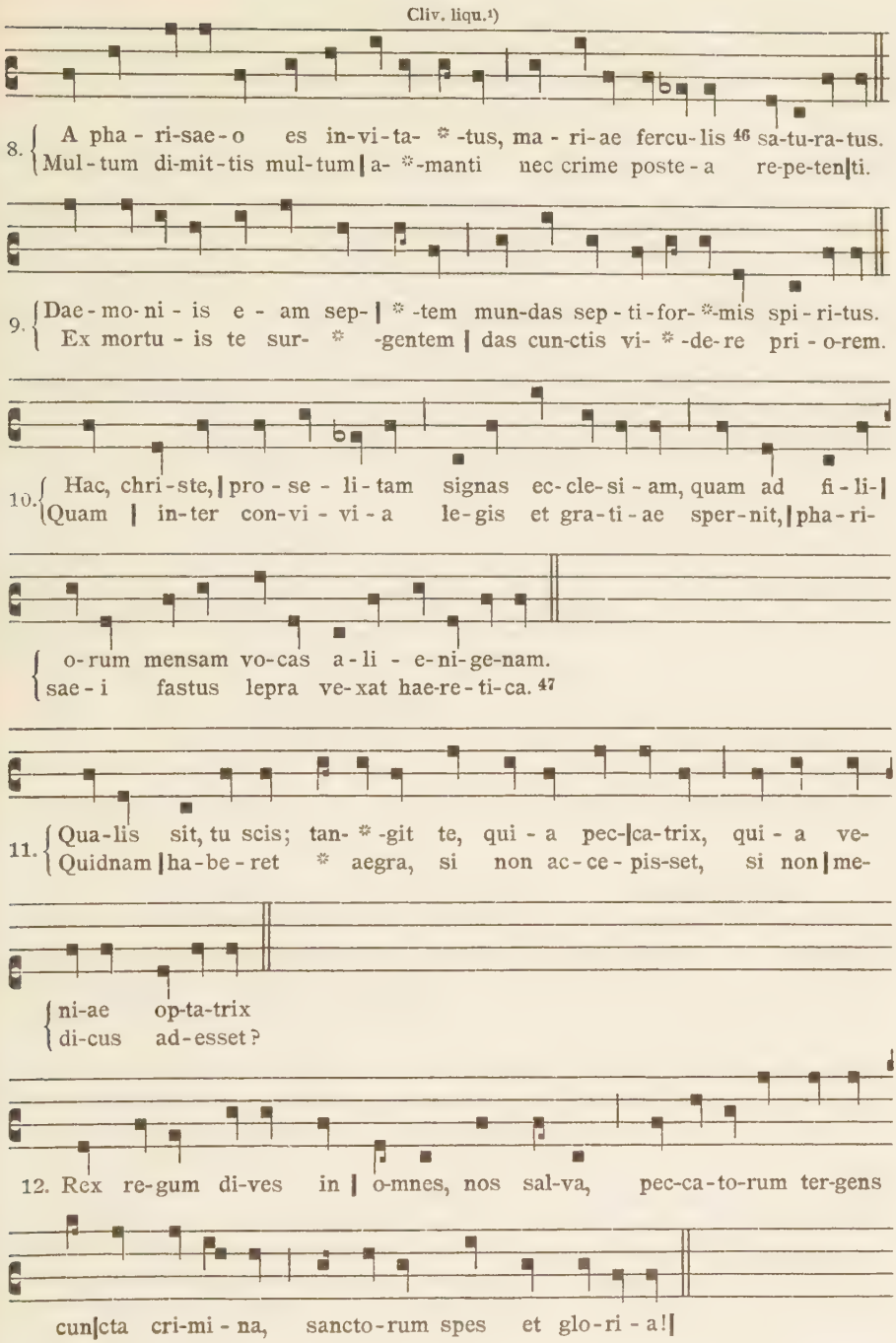




[1]) Von hier an ist die zweite Notenlinie gelb.



[1]) Von hier an ist wieder die zweite Notenlinie gelb.



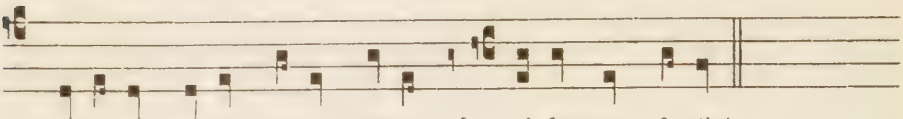
[1]) Von hier an hat die liqueszierende Note stets die Form der Clivis liquescens.

17. De s. Laurentio.

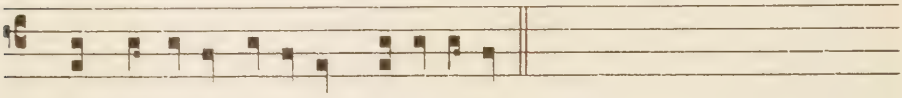
Laurenti, David magni martyr.

(Romana.)

Von Notker B. Rh II, Nr. 10.489, Ah 53/I, Nr. 173.



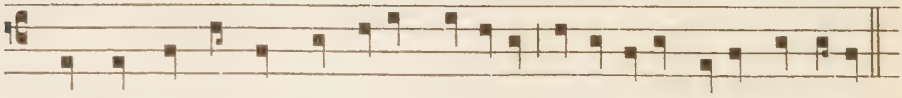
1. Lau-ren-ti da-vid magni mar-tyr | mi-les-que for-tis!



2. Tu im-*-pe-ra-to-ris tri-bu-*-nal, |
Tu * ma-nus tor-to-rum cru-*-en-tas

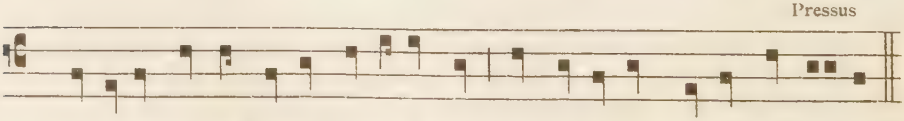
3. Spre-vi-*-sti [48] se-cu-tus de-*-si-de-ra-bi-lem at-que * ma-
Qui * so-lum po-tu-it * re-gna su-pe-ra-|re ty-*-ran-ni

nu * for-*|tem.
* cru-*-de-lis



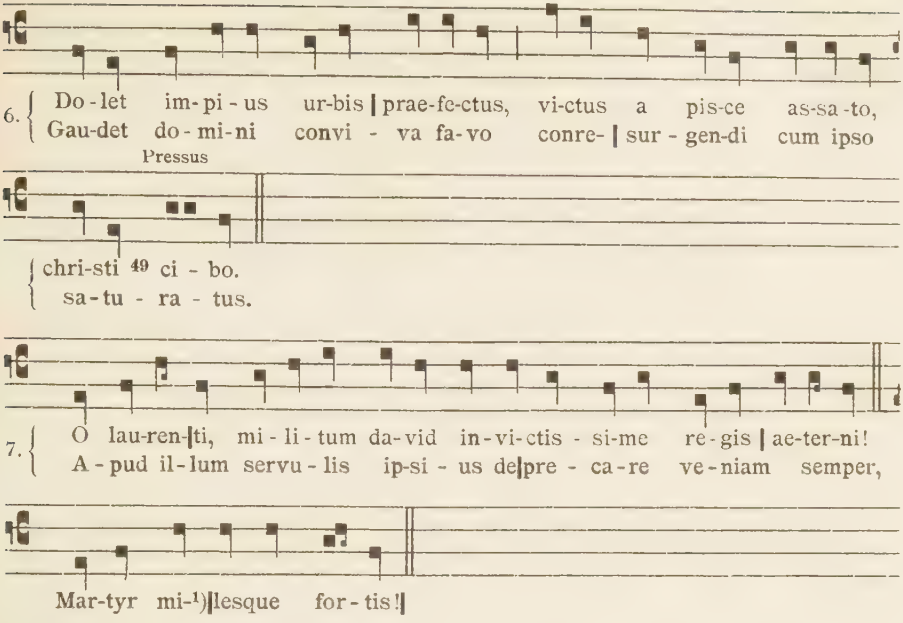
4. Cu-iusque sanctus | sangui-nis pro-di-gos fe-cit amor mi-li-tes|e-ius,
(Dummo-do il-lum li-ce-at cerne-re dispen-di-o | vitae prae-sentis.)[1]

Pressus



5. Cae-sa-ris tu * fasces conte-*-mnis | et iu-di-cis mi-nas de-ri-des.
Carni-fex |* un-gu-las et * u-stor cra-ti-cu-lam va-ne | consu-munt.

[1]) Diese Gegenstrophe ist in Q am Rande nachgetragen; die Neumen stehen ohne Liniensystem über dem Texte.



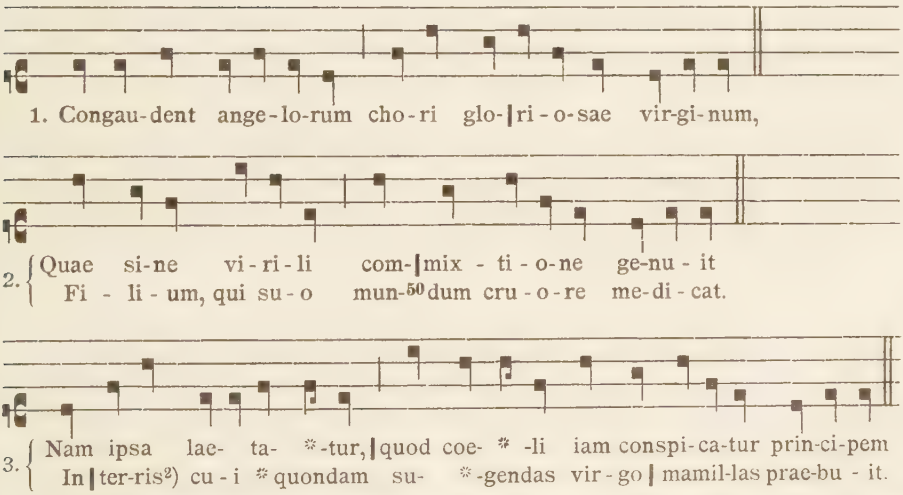
18. In assumptione B. Mariae Virginis.

Congaudent angelorum chori.

(Mater.)

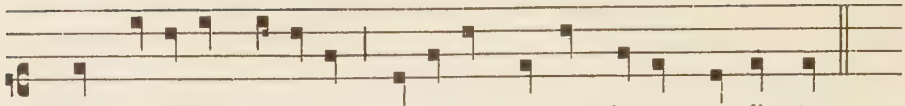
Von Notker B.

Rh I, Nr. 13.783, Ah 53/I, Nr. 104, Schubiger, Exempla Nr. 2n aus Cod. Einsidl., Fr. 1.

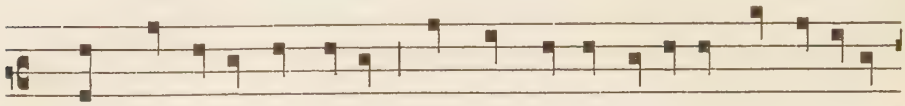


1) In der nächsten Zeile erste Linie rot, dritte gelb, letztere jedoch mit dem Buchstaben f bezeichnet.

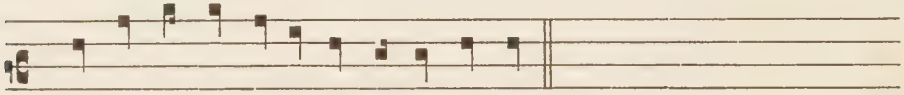
2) Verbessert aus *terra*.



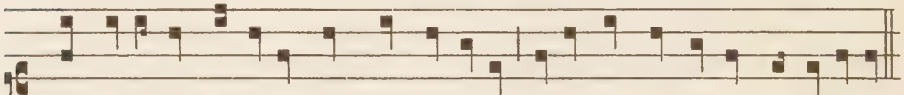
4. Quam ce-lebris ange-|lis ma-ri-a, ma-ter ie-su, cre-di-tur,
Qui fi-|li-i il-li-us de-bi-tos se co-gnoscunt fa-mu-[1])|los.



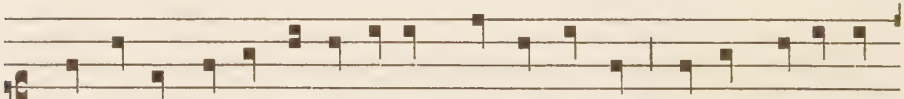
5. Qua glo-ri-a in coe-lis i-sta vir-go co-li-tur |
Quae do-mi-no coe-li prae-bu-it (h)o-spi-ti-um
Quam splen-di-da por-ta stel-[51]-la ma-ris venti-lat
Quae o-mni-a lumen[2]) | a-stro-rum et ho-mi-num



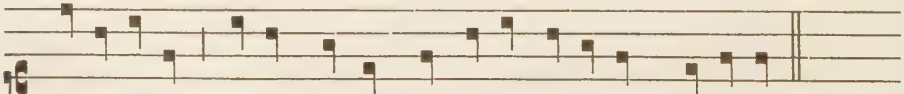
su-i san-*-ctissi-|mi cor-*-po-ris.
atque * spi-ri-tu-um * ge-nu-|-it.



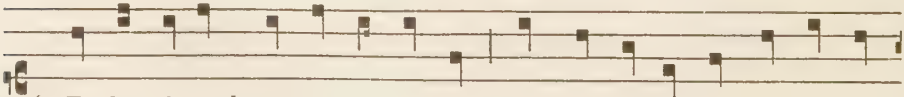
6. Te, coe-*-li re-gi-na, haec ple-bi-cu-la pi-is con-|ce-lebrat mon-*-ti-bus
Te *cantu me-lo-do su-per|aethe-ra una cum ange-lis * e-le-vat.



7. Te li-bri, | vir-go, con-*-ci-nunt pro-phe-ta-rum, cho-rus ju-bi-lat |
Te ple-bis se-xus * se-qui-tur usque mor-|tem, vi-tam di-li-gens



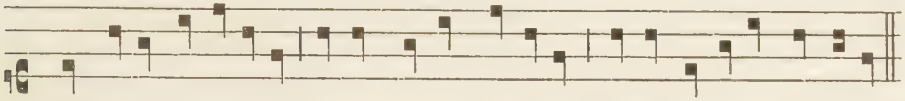
sa-cerdo-tum, a-po-sto-li chri-stique marty-res | prae-di-cant.[3])
virgi-na-lem coe-li-[52]-co-las in ca-sti-mo-ni-a aemu-lans.



8. Ec-cle-si-a | er-go cun-*-cta te cor-di-bus te-que car-mi-
Ti-bi su-am ma-ni-* fe-stat de-|-vo-ti-o-nem * * *

[1]) Von hier an ist die zweite Notenlinie rot.
[2]) Von hier an ist die erste Notenlinie rot.
[3]) Q: *praedicat.*

ni- | * * * * * * * * * -bus e-le-vans
* pre-ca-tu te suppli-ci implo-rans, | ma-ri-a,



9. Ut si-bi au-xi-li-o circa christum domi-num | esse digna-ris per aevum. |

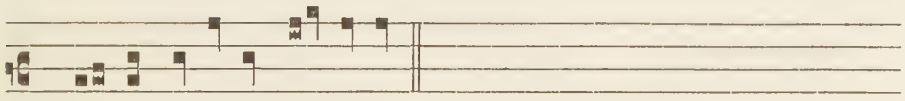
19. In nativitate B. Mariae Virginis.

Stirpe Maria regia.

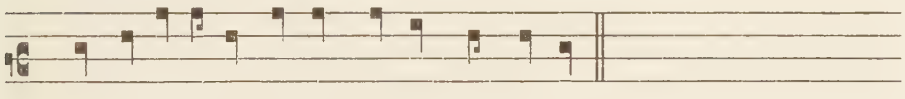
(Adducentur.)

Von Notker B.

Rh II, Nr. 19.504, Ah 53/II, Nr. 95, Schubiger, Exempla Nr. 28 aus Cod. Einsidl. 36.

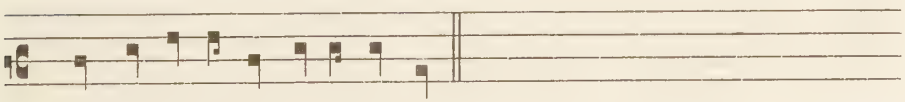


1. Stir-[1])pe ma-ri-a re-gi-a.



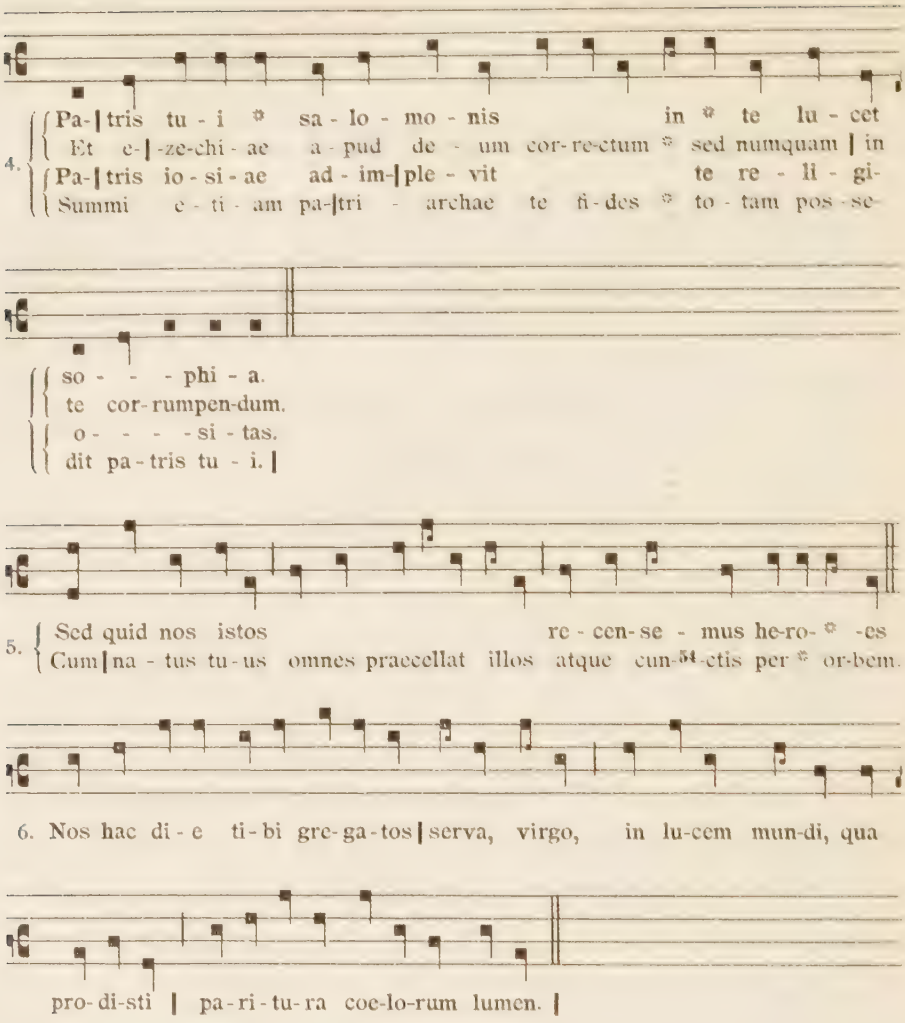
2. Pro-cre-a- * -ta, | re-gem ge-ne-rans ie-sum,
Lau-de * digna an-ge-lo-rum san-cto-rum,

3. Et nos pec-ca-to-res ti-bi de-[53]-vo-tos * * * * * * *
Tu pi-os pa-trum | * * * * * mo-res o-stentas in te,



in-tu-e- * -re be-ni- * -gna!
sed[2]) ex- * -cel-lis e- * -os-dem.

[1]) Ausnahmsweise vor dem Quilisma ein Punctum.
[2]) In Q abgekürzt: s.



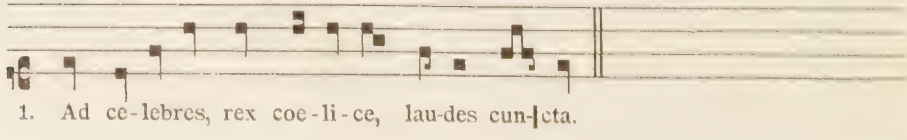
20. De s. Michaele Archangelo.

Ad celebres, Rex caelice, laudes.

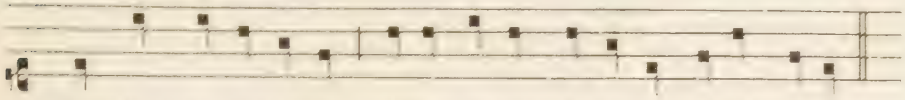
(Mater sequentiarum, Iustus germinabit.)

Von einem unbekannten Verfasser, wahrscheinlich aus Frankreich, 10. oder 11. Jahrhundert.

Rh I, Nr. 100, Ah 53/1, Nr. 190, Schubiger, Exempla Nr. 29 aus Cod. Sangall. 546.



2. Clangat nunc ca- * -no- * -ram ca-terva | simpho-ni-am
O-da at- *que * sol-vat con-ti-o ti- | -bi nostra.

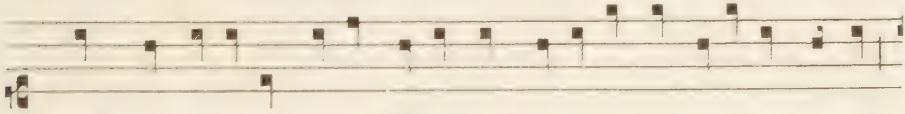


3. Cum iam re-na-van-tur micha- | -e-lis incli-ta (val-de,[1]) fe-sta,
Per quem lae-ta-bunda | per-or-na-tur ma-chi-na mundi to-ta.

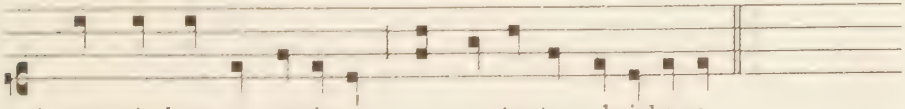
4. No-vi-[55]-es distin- * -cta pneu-ma-tum sunt * agmi- * -na per | te facta,
Sed, cum vis, fa * -cis haec flamme a per | * ange- * -li-cos of-fi-ci-nas.

5. In-ter pri-mae-va sunt | * haec nam cre-a-ta tu-a,
The-o-lo-gi-ca ca- | -te-go-ri- * -zans sim - - - - - - bo-la

cum si-mus nos ul-ti- | ma[2]) fa-ctu-ra et i-ma-go tu-a.
no-bis haec ter tri-par-ti- | -ta[2]) per pri-va-ta of-fi-ci-a.

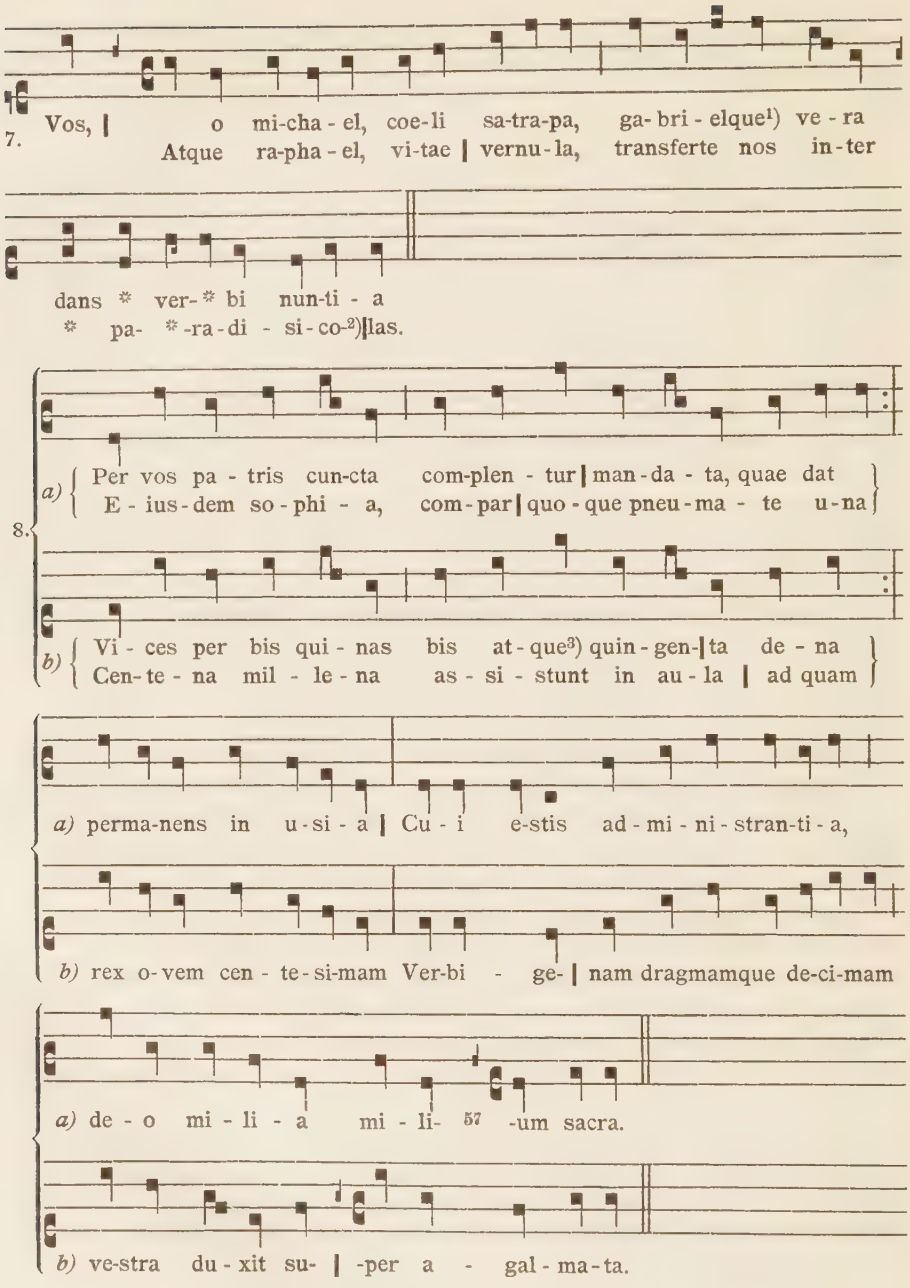


6. Plebs an-ge-li-ca, pha-lanx[3]) * et arch- | ange-li-ca princi-pans turma,
Do-[56]-mi-nanti-a[4]) nu- * -mi-na di-vi-naque sub-sel-li-a



nam vir- | tus u-ra-ni-ca ac po-te-stas almipho-na,
che- | ru-bin ac-the-re-a ac se-raphin igni-co-ma.

[1]) Das Fehlen von *valde* deutet Q durch ein Korrekturzeichen an.
[2]) Die Parallelstrophen haben die Zäsur ausnahmsweise an verschiedener Stelle.
[3]) *phalanx* nachträglich beigefügt.
[4]) Der (rote) Anfangsbuchstabe fehlt gänzlich.



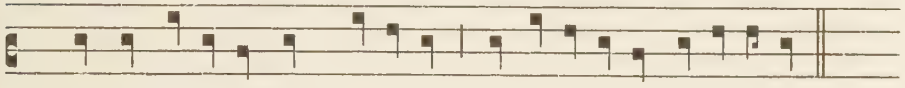
[1]) Obwohl *que* hier ausgeschrieben, ist es doch die Partikel *-que*.

[2]) Bis hieher ist in der Gegenstrophe die erste Notenlinie gelb; von da an sind durch vier Zeilen alle Notenlinien grün. Ihre Bedeutung ist nur durch die am Anfang jeder Zeile stehenden Buchstaben c und g bestimmt.

[3]) *atque* nachträglich beigefügt.

9. { Vos per * ae-thra, nos per ru-ra ter-[1]|-re-a
Pars[2]) e- * -le-cta har-mo-ni-a-ca vo-ta } de-mus | id per
{ Quo post * bel-la mi-cha-|-e-lis in-cli-ta
No- *stra de-o sint ac-cep-ta au-re-am| } cir-ca a-ram

{ li-ri-cam ci-tha-ram,
thi-mi-a-ma-ta.



10. Quo in co-ae-va[58] iam glo-ri-a conde-cantemus: al-le-lu-ia! |

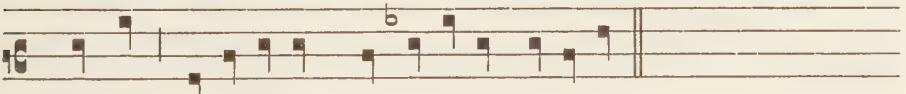
21. De omnibus Sanctis.

Omnes sancti Seraphin.

(Vox exultationis.)

Rh II, Nr. 14.061, Ah 53/I, Nr. 112, Schubiger,
Von Notker B. Exempla Nr. 32 aus Cod. Einsidl. 36.

1. Omnes sancti se-raphin, che-ru-bin, | throni quoque do-mi-na-ti-o-



nesque prin-ci-pa-tus, | po-testa-tes, virtu-tes,

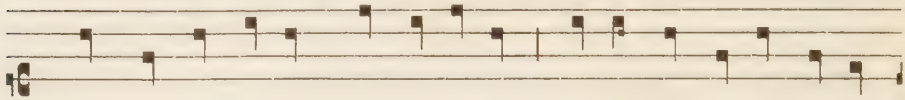
2. { Archange-li, an- * -ge-li, | vos de-cet laus et ho-no-res,
Or-di-nes * no-ve-|ni spi-ri-tu-um be-a-to-rum.

---

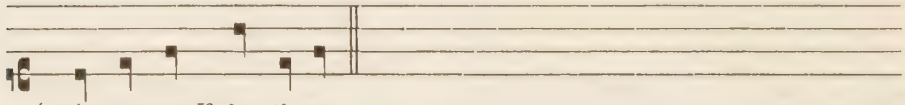
[1]) Von da an bis zum Schlusse der Sequenzen sind alle Notenlinien grün und auch ohne Buchstabenbezeichnung. Q: *ter-terna.*

[2]) Q: *Pras.*

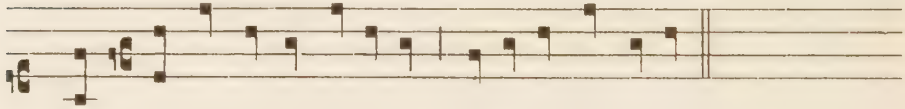
3. Quos in de - i lau - di - bus fir-ma-vit cha - ri - tas,[1]
Nos fra - gi - les ho-[2] mi - nes fir-ma-te pre - ci-bus,



4. Ut spi - ri - ta-les pra - vi - ta - tes ve- *-stro iu - va - mi - ne
Nunc et in ae-vum ve-stris si-mus * di - gni so - lem-ni - is



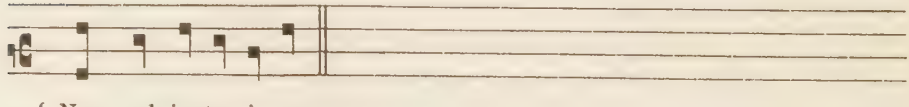
vin - cen - tes 59 for - ti - ter.
in - ter - es - se sa-cris.



5. Vos, quos de - i gra - ti - a vince-re ter-re - a,
Et an-ge-lis so - ci - os fe-cit es-se po-lo.

6. Vos, pa-tri - archae, pro-phe-tae, a - po-sto - li, confesso-res, marty-res
Et vi - du - a - rum sancta - rum omni - um-que pla-centi - um po-pu-lus

mon - achi, vir-gi-nes
su-pre-mo do-mi-no

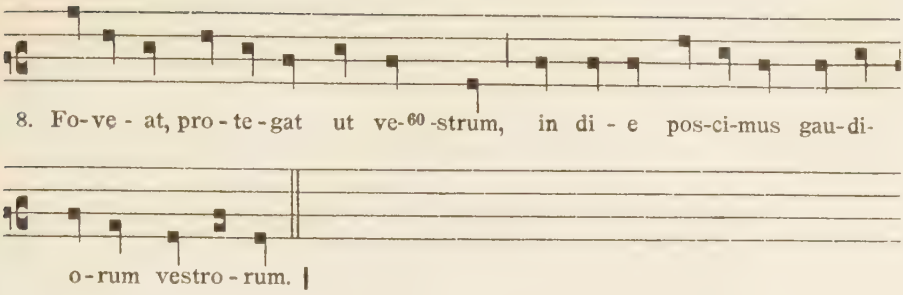


7. Nos ad - iu - to - ri - um.
Nunc et per-enni - ter.

---

[1]) Q: *karitas*.

[2]) Von hier an ist die erste Notenlinie rot.



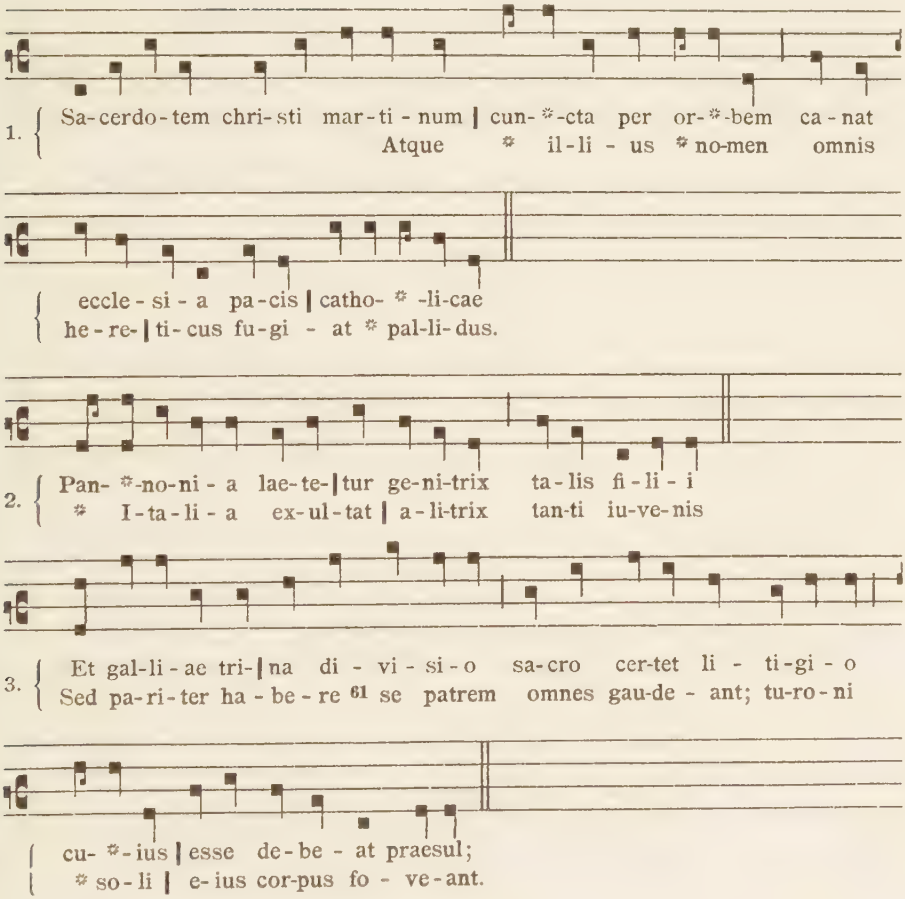
22. De s. Martino.

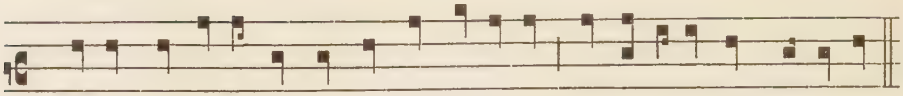
Sacerdotem Christi Martinum.

(Beatus vir, qui timet.)

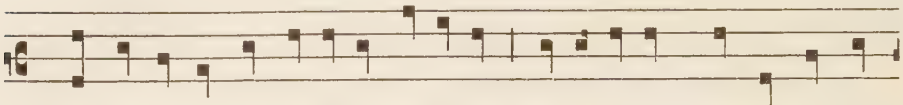
Von Notker B.

Rh II, Nr. 17.622, Ah 53/I, Nr. 181, Schubiger, Exempla Nr. 33 aus Cod. Sangall. 546.

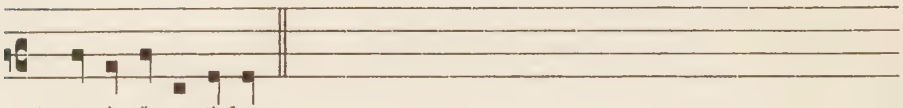




4. Hu - ic fran-co- * -rum atque | germa - ni - ae plebs * o- *mnis plau-* -dat.
Qui-bus | vi- * -dendum in-ve - xit do-mi-num * in * su - a * ve-ste. |

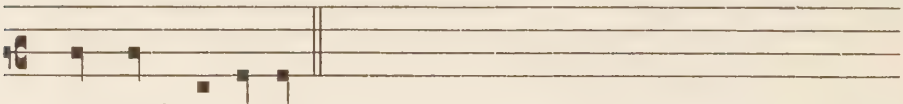


5. Hic ce - le-bris est aegyp-ti par-ti-bus grae- * -ci - ae | quo-que cun-ctis
Qui impa-|res se mar-ti - ni me-ri - tis * sen-ti - unt atque | e - ius

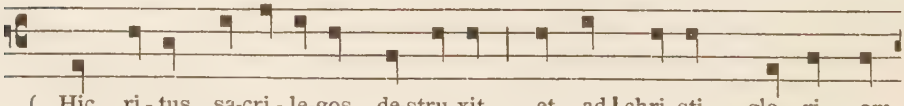


sa-pi - * -en-ti-bus,
me- * -di-ca-mi-ne.

6. Nam fe-bres se - dat | daemo - nes-que fu - gat, pa - ra - li - ti - ca
Et mor-tu - o - rum su - a pre - ce[1]) | tri - um red-dit corpo - ra



mem-bra [62] glu - ti - nat.
vi - tae pri-sti-nae.[2])|



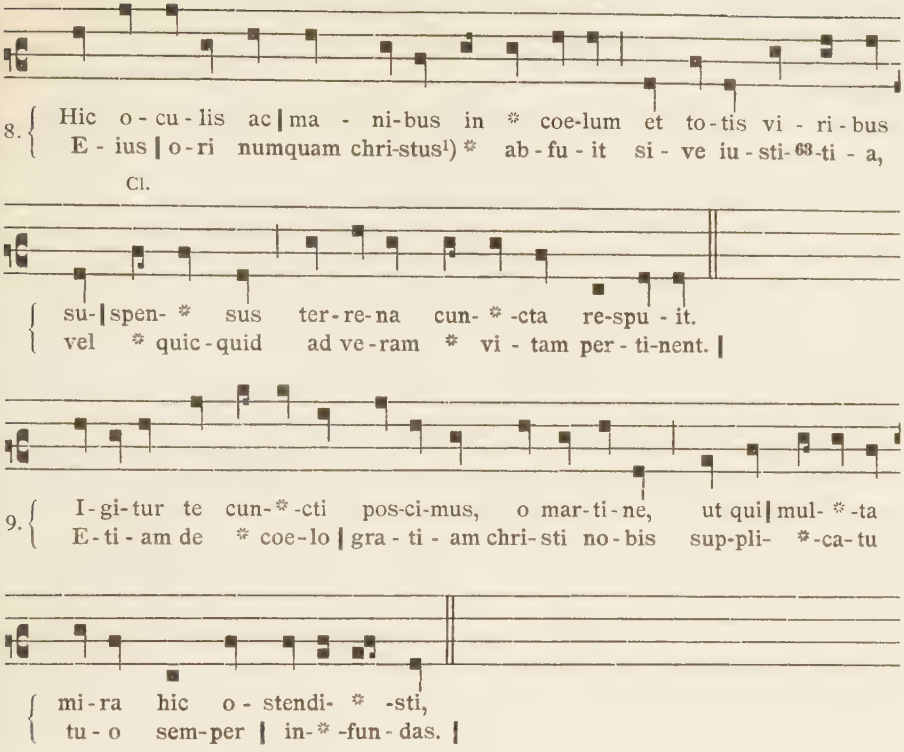
7. Hic ri - tus sa-cri - le-gos de-stru-xit et ad | chri-sti glo - ri - am
Hic | nu - dis mi-ste - ri - a bra - chi - is con - fi - ci - ens prae - di-[3])| tus

dat i-gni-bus i-do-la.
est coe - le-sti lu-mi-ne.

[1]) Von hier an ist die dritte Notenlinie rot.

[2]) In den vier folgenden Zeilen ist zwar die erste Notenlinie rot, aber die dritte mit dem Buchstaben f bezeichnet.

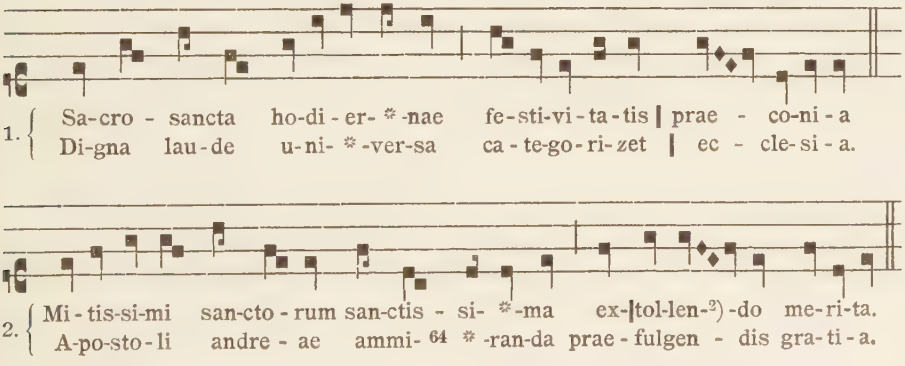
[3]) Von hier an ist wieder die zweite Notenlinie rot.



23. De s. Andrea Apostolo.

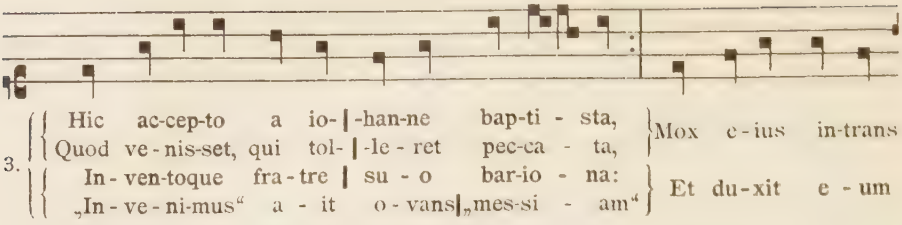
Sacrosancta hodiernae festivitatis praeconia.

Von einem unbekannten Verfasser, wahrscheinlich aus Frankreich, 11. Jahrhundert. Rh II, Nr. 17.733.

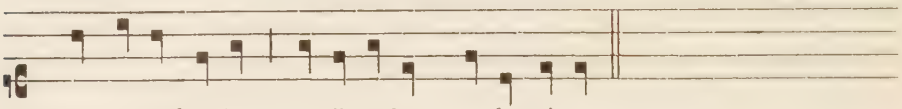


[1]) Verbessert aus *christus numquam.*

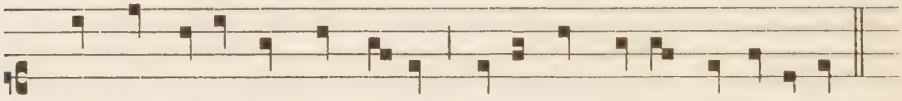
[2]) In der ersten Strophe fehlt die vierte Note der Gruppe, jedoch nur aus Versehen, wie der Vergleich mit den drei Parallelstellen zeigt.



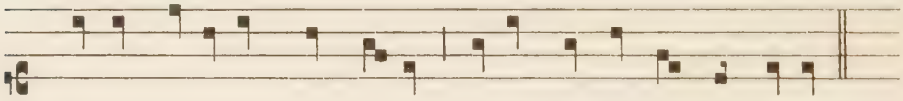
3. Hic ac-cep-to a io-|-han-ne bap-ti - sta, Mox e-ius in-trans
Quod ve-nis-set, qui tol-|-le-ret pec-ca - ta,
In-ven-toque fra-tre | su - o bar-io - na: Et du-xit e - um
„In-ve-ni-mus“ a - it o-vans|„mes-si - am“



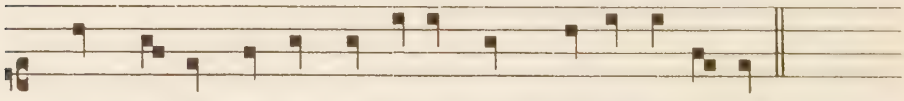
ha - bi-ta-|cu-la au-di - e-bat e - lo-qui - a
ad dul-ci - flu - am | salva - to - ris prae-sen - ti - am.



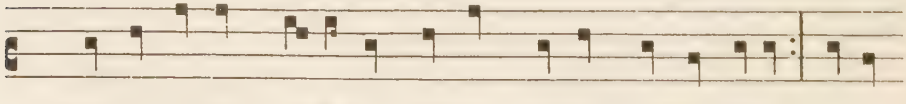
4. Hunc perscru-tan-|tem ma - ri - a chri-sti vo - ca-vit cle-men-ti - a.[1])|
Ar - tem piscan-di commu - tans di-gni - ta-[65]-te a - po-sto - li - ca.



5. Cu - ius a-ni-mam post cla - ra fe-|sti pascha - lis[2]) tem-po-ra
Sancti spi-ri - tus prae - cla - ra | per-lu-stra - vit po - ten - ti - a



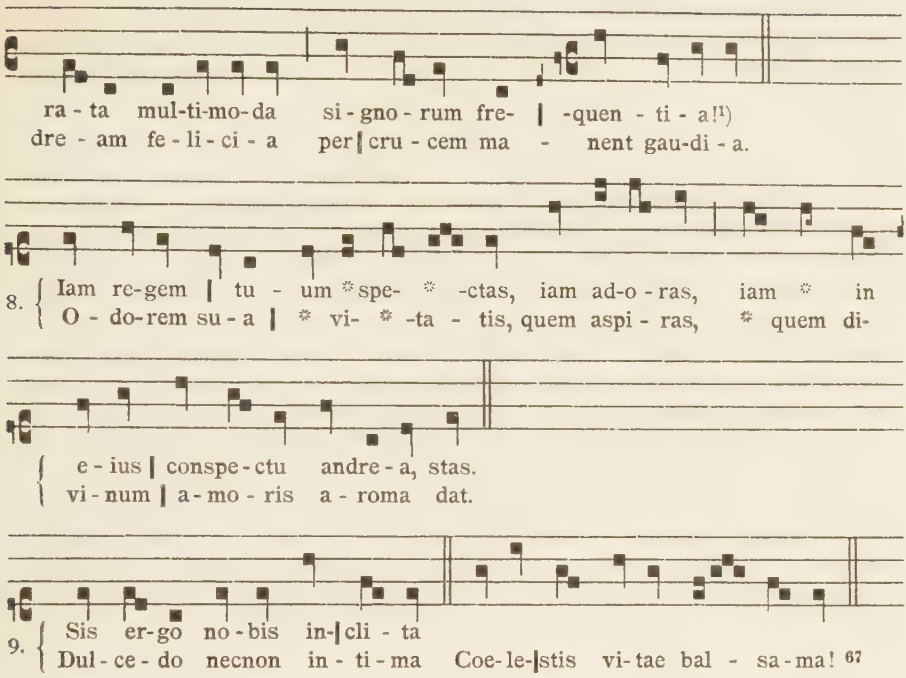
6. Ad prae - di - can-dum po-|pu-lis poe - ni - ten- * -ti - am
Et de - i pa - tris per fi - li - um[3])| cle- * -men-ti - am.



7. Gra - tu - la - re er- * -go tan-to pa-tre, | a-cha - i - a, Ho-no-
Il - lu-stra - ta e- * -ius sa - lu - ta - ris do-ctri-|na,
Et tu ge-mens plo- * -ra, trux car-[4])|ni - fex ae - ge - a, Et an-
Te[5]) lu - es in- * -fer-na et mors [66] te - net ae - ter - na,

---

[1]) Q: *clementiam.*
[2]) Verbessert aus *paschalis festi.*
[3]) Von hier an ist die zweite Notenlinie gelb.
[4]) Von hier an ist die erste Notenlinie rot.
[5]) O: *Belues.*



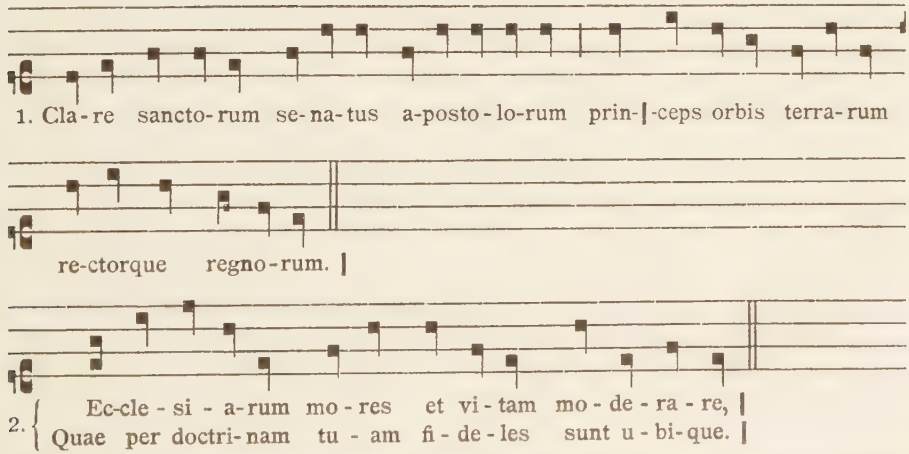
24. De sanctis Apostolis.

Clare sanctorum senatus Apostolorum.

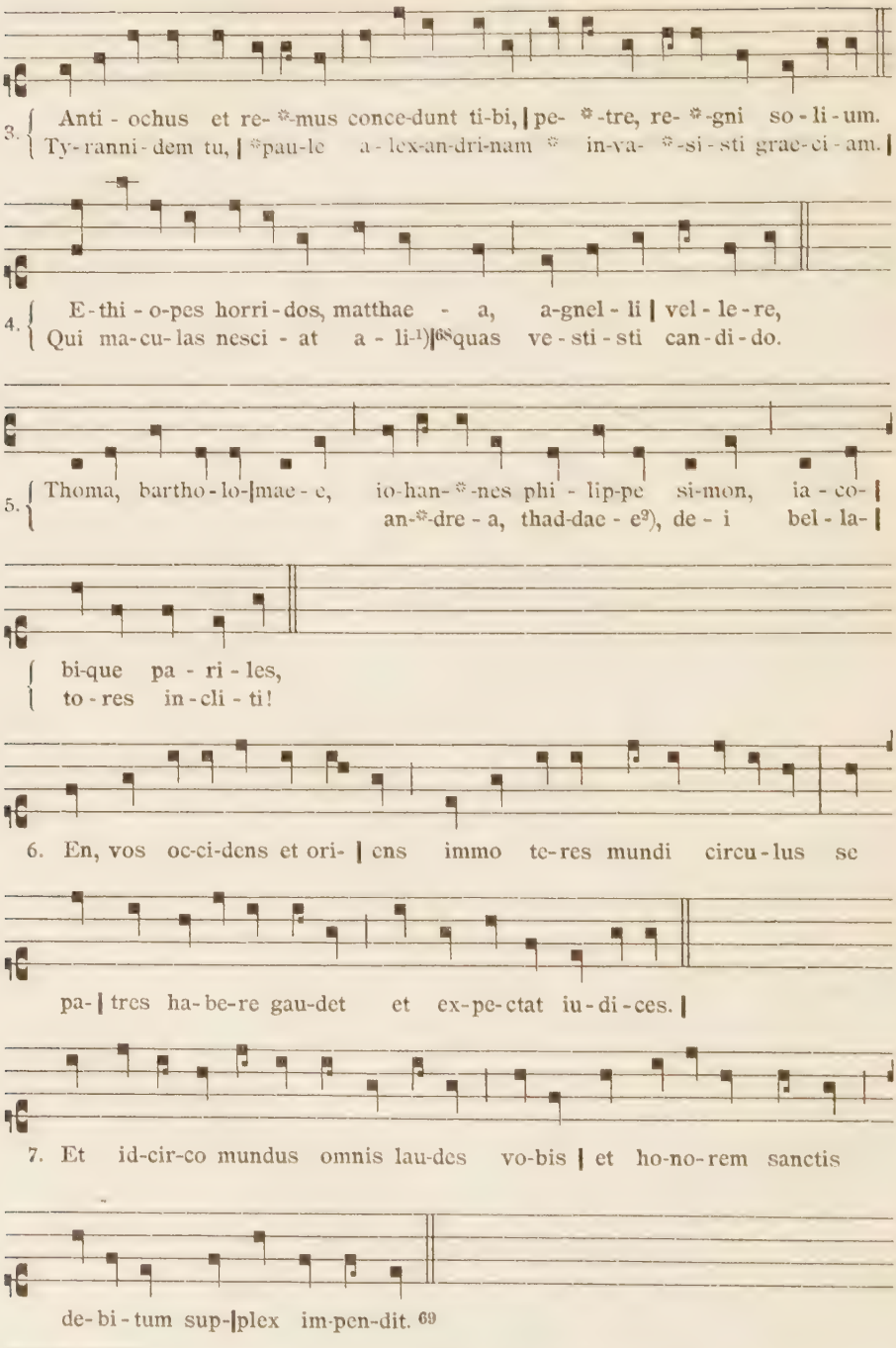
(Nimis honorati sunt.)

Von Notker B.

Rh I, Nr. 3336, Ah 53/I, Nr. 228, Schubiger, Exempla Nr. 34 aus Cod. Einsidl., Fr. 1.



[1]) Hier wechselt innerhalb der Zeile die Farbe der Linien und der Wechsel ist durch Buchstaben markiert.



[1]) Von hier an ist durch zwei Zeilen die zweite Notenlinie gelb.
[2]) Q: *tathee.*

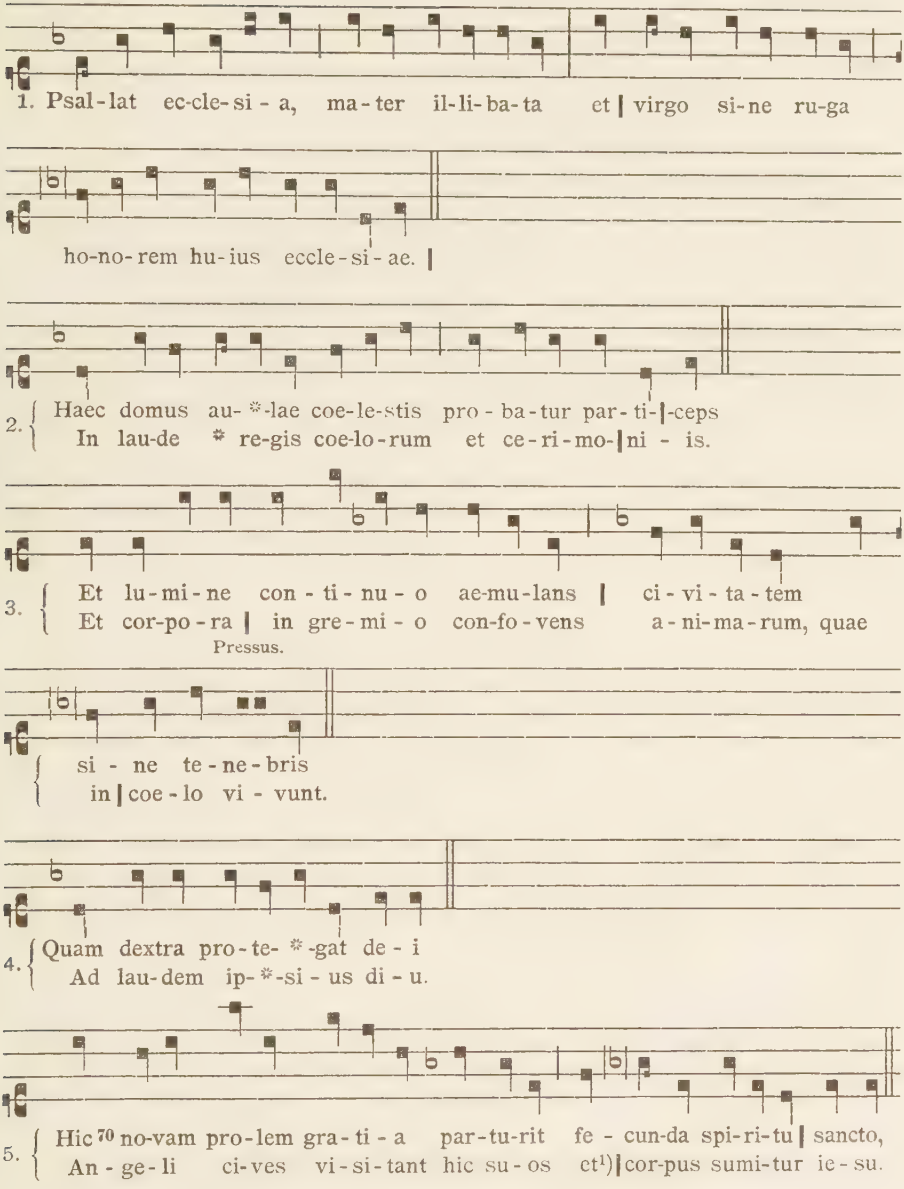
25. In dedicatione Ecclesiae.

Psallat ecclesia.

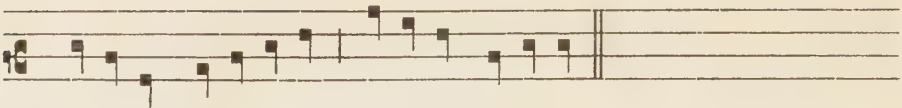
(Laetus sum.)

Von Notker B.

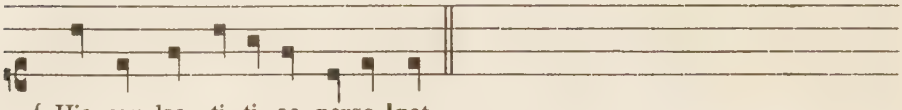
Rh II, Nr. 15.712, Ah 53/I, Nr. 247, Schubiger, Exempla Nr. 31 aus Cod. Einsidl., Fr. 1.



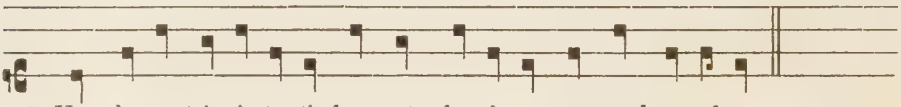
[1]) Von hier an ist die zweite Notenlinie rot.



6. Fu-gi-unt u-ni-versa | corpo-ris no-cu-a
Pe-re-unt pecca-tri-cis[1]) | a-nimae cri-mi-na.



7. Hic vox lae-ti-ti-ae perso-|nat,
Hic pax et gau-di-a re-dun-dant. |



8. Hac domo tri-ni-ta-ti laus et glo-ri-a semper | re-sul-tant.

[1]) Von hier an ist wieder die erste Notenlinie rot.

III. Abschnitt.

Charakteristik des Sequenzenstils.

1. Allgemeines.

Für die Charakteristik des Stils der 25 Sequenzen in Q kommen nur jene Momente in Betracht, welche den Sequenzen des ausgehenden 12. Jahrhunderts eigen sind. Die spätere Choralentwicklung zeigt mit Bestimmtheit, daß seit dem 13. Jahrhundert der Stil der hier veröffentlichten Sequenzen keine wesentliche Veränderung mehr erfahren hat. Inwieweit Stilelemente früherer Zeit verloren gegangen sind oder bedeutende Veränderungen erlitten haben, wird sich erst auf Grund der bevorstehenden kritischen, alle Handschriften berücksichtigenden Ausgaben H. Bannisters feststellen lassen. In der Handschrift Q sind alle Gattungen der Sequenzen vertreten.

Von Sequenzen ohne Parallelstrophen hat Q nur eine einzige, nämlich Nr. 2 „Grates nunc omnes reddamus“. Der Bau ihrer einzelnen Abschnitte unterscheidet sich in nichts vom Bau der einzelnen Strophen der Sequenzen mit durchgeführtem Parallelismus der Glieder. Der einzige Unterschied, nämlich der Mangel von Gegenstrophen bei den Mittelgliedern der Sequenz, hat wohl seinen Grund in der Kürze des Sequenzentextes. So ist Nr. 2 noch bedeutend kürzer als die kürzeste Sequenz mit Parallelismus, Nr. 10, S. 32, „Salve, crux sancta“. Aber selbst längere Sequenzen ohne Parallelismus, wie zum Beispiel Ah 53/I, S. 103, Nr. 60, „Laeta mente canamus Deo nostro“ erreichen noch nicht die Länge von „Salve, crux sancta“. Die Sequenzen ohne Parallelismus bilden also eine durch die Kürze des Textes veranlaßte Nebenform der Sequenzen mit symmetrischen Parallelstrophen. Demzufolge nimmt Nr. 2, S. 17, „Grates nunc omnes“ eine Sonderstellung im Sequentiar ein.

Werden die übrigen Sequenzen nach der Entwicklung ihrer typischen Formen geordnet, so müssen jene an die Spitze gestellt werden, welche mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit Notker zugeschrieben werden; es sind: Nr. 3, 5, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25. Möglicherweise wäre auch Nr. 6, S. 23, „Laus tibi Christe, Patris optimi nate“ dieser Gruppe beizuzählen.

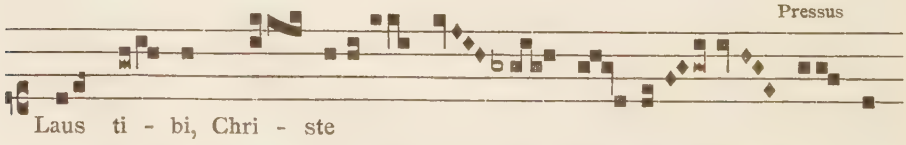
Den „Notkerischen“ ähnlich sind folgende Sequenzen von unbekannten Verfassern: Nr. 4, 10, 11, 13, 20.

In drei Sequenzen macht sich schon die Annäherung an die Formen der lateinischen Hymnenpoesie bemerkbar, noch verhältnismäßig wenig in Nr. 16, S. 43, „Laus tibi, Christe, qui es creator“ von Gottschalk von Limburg († 1098) und Nr. 23, S. 57, „Sacrosancta hodiernae festivitatis“ von einem unbekannten Verfasser, am meisten in Nr. 1. Zur Untersuchung der Stilelemente in den einzelnen typischen Sequenzenformen sind also die Sequenzen des Sequentiars Q folgendermaßen zu ordnen: Nr. 2 — 3, 5, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25 — 6 — 4, 10, 11, 13, 20 — 16, 23 — 1.

Jede Sequenz bildet für sich ein abgeschlossenes Ganzes, dessen Einheit durch den Inhalt, die poetische Verherrlichung des Festgeheimnisses, bedingt ist. Sequenzen mit zwei inhaltlich ganz verschiedenen Teilen, wie die lange Ostersequenz Nr. 9, gehören zu den Seltenheiten. Der einheitliche Stoff wird folgendermaßen angeordnet: Einleitung: Aufforderung zu freudigem, festlichem Gesange; Erzählung aus den liturgischen Lesungen (Evangelium oder Heiligenlegende); Schluß in Form eines Gebetes.

Die neue liturgische Form der Sequenz ist also textlich aus Lesung und Gebet herausgewachsen; von den vorhandenen Gesangsformen war das Alleluja nur insofern von Einfluß, als Sequenzen in der ersten Zeit grundsätzlich nur für solche Tage komponiert wurden, an denen auch das Alleluja oder wenigstens an seiner Statt das „Laus tibi, Christe“ gesungen wurde. Dies war der Fall am Feste der Unschuldigen Kinder. Heute fällt an Wochentagen der Allelujavers „Laudate pueri Dominum“ aus und räumt seine Stelle dem Tractus „Effunderunt sanguinem“ ein. Das Mittelalter kannte an diesem Tage keinen Tractus, behielt vielmehr den Allelujavers bei, übersetzte aber das Alleluja mit „Laus tibi, Christe“.

Das „Laus tibi, Christe“ ist in Q der Allelujamelodie folgendermaßen unterlegt:



Davon hat die Sequenz „Laus tibi, Christe, qui humilis homo“ ihren Melodienamen und einzelne melodische Elemente. „Laus tibi, Christe, patris optimi nate“ lehnt sich dagegen an den Allelujavers „Mirabilis“ an.

Nur die Anlehnung an einen derartigen Allelujavers machte überhaupt eine Sequenz am Feste der Unschuldigen Kinder möglich; denn

im früheren Mittelalter galt als unverbrüchlicher liturgischer Grundsatz, daß an Tagen ohne Alleluja auch die Sequenz unterbleiben müsse. Die Erinnerung an „Laus tibi, Christe“ statt des Alleluja hat sich in den Anfangsworten der Sequenzen erhalten. Diese gingen von den Innocentes-Sequenzen auch auf andere über; bemerkenswert ist, daß man diesen Anfang auch in Deutschland kannte und liebte, wo im Gegensatz zu Frankreich der Anfang mit „Alleluja“ eine Ausnahme bildet.

Das „Laus tibi, Christe“ an Stelle des „Alleluja“ bewirkte, daß der Jubilus nun statt auf dem Vokal a auf e zu singen war, die einzige Sequenz, in der solches der Fall ist; alle Strophen und überdies noch mehrere Zeilen schließen auf e; bei dem seltenen Schlusse der älteren Sequenzen dieses Sequentiars auf a ist dies um so auffallender.

Die Sequenz entstand erst nach der Annahme der römischen Liturgie von seiten der nordischen Völker; Rom hatte selbst schaffend und mehr noch ordnend seine Liturgie ausgebaut. Jene Völker aber, welche an diesem Ausbau nicht beteiligt waren, haben sich gleichsam dadurch entschädigt, daß sie der vollendet übernommenen Liturgie wenigstens eine selbständige neue Form einfügten. So bilden die Sequenzen eines Landes in ihrer Gesamtheit das Echo, das die römische Liturgie bei den zum Christentum neu bekehrten Völkern gefunden. Rom als Organisatorin der großen liturgischen Ordnung hatte kein Bedürfnis mehr nach neuen Formen; darum stand nicht hier die Wiege der Sequenzendichtung und -komposition, und die in anderen Ländern entstandenen Sequenzen wurden daselbst nur wenig gesungen.

Weil die Sequenzen gerade die Hauptfeste verherrlichten, so haben sie nicht wenig dazu beigetragen, die Reflexion über den Zusammenhang dieser Feste und damit das Verständnis für den organischen Aufbau des Kirchenjahres zu fördern; auffallenderweise haben dabei die deutschen Sequenzen den Advent unberücksichtigt gelassen, während in Frankreich auch die Adventliturgie mit Sequenzen ausgestattet wurde.

Welche Bedeutung man den Sequenzentexten im hohen Mittelalter beilegte, geht daraus hervor, daß man sie in ähnlicher Weise kommentierte wie die Heilige Schrift oder das Corpus iuris. So zum Beispiel besitzt die k. k. Universitätsbibliothek in Graz eine Papierhandschrift in Quart (A. Pp. 4°. 900) mit Sequenzentexten und Kommentar. In der Mitte des Blattes stehen die Texte, über jedem Worte eine Ziffer, welche das Auffinden der grammatischen Konstruktion erleichtern soll. Ringsherum gruppiert sich der Kommentar.

Im Rahmen der liturgischen Funktion, zu der die Sequenz gehört, bildet sie eine gewaltige Neuerung. Denn in ihr tritt neben den responsorialen Sologesang, der seit Jahren den Lesungen folgte, ein neuer

Chorgesang, der in früherer Zeit nur liturgische Handlungen begleitete, ohne je ein selbständiges Glied der Liturgie zu bilden.

Ursprünglich jedoch dürfte die Sequenz Sologesang gewesen sein; denn die Melodien in der Aufzeichnung der älteren Handschriften sind von Haus aus solistisch gedacht; auch wäre es schwer gewesen, einen großen Chor mit den langen neuen Texten bekannt zu machen. Es herrschte die Praxis, die liturgischen Gesänge aus dem Gedächtnisse vorzutragen; bei den bekannten, meist dem Psalterium entnommenen und von Jugend auf jedem Sänger geläufigen Texten bot dies keine Schwierigkeit; der Sequenzentext dagegen konnte nur einigen wenigen bekannt sein, und jedem ein Buch mit den Texten zu geben, war weder möglich noch üblich; schon frühe scheinen aber manche Sequenzen als Chorgesänge ausgeführt worden zu sein. Anscheinend weist schon der Plural: cantemus, jubilemus etc. auf Vortrag durch den Chor hin; allein daraus läßt sich kein Schluß auf den Vortrag ziehen, denn diese Pluralform ist nur den Orationen nachgebildet; der Sänger singt eben im Namen aller, wie der Zelebrant im Namen aller betet; noch nie wurde das „tribue quaesumus" und ähnliches als Beweis dafür angesehen, daß die Orationen früher vom ganzen Volke gebetet wurden; auch die Aufforderung an alle Stände, in den Gesang einzustimmen, wie sie besonders in der Sequenz für Septuagesima „Cantemus cuncti melodum" (Ah 53/I, S. 60, Nr. 34) weitläufig durchgeführt ist, kann nicht für den Chorvortrag oder gar für den Vortrag im Wechsel von Knaben- und Männerchor geltend gemacht werden; es sind bloße Redeweisen, etwa wie heute jene im 148. Psalm; „Iuvenes et virgines, senes cum iunioribus laudent nomen Domini!"

Das früheste Zeugnis für den Chorvortrag der Sequenzen ist Notkers Brief an Liutward. Aus ihm geht jedenfalls hervor, daß man im 10. Jahrhundert einige Sequenzen auf Einzelblätter schrieb, um sie von zwei Knabenchören singen zu lassen. Daß aber im 13. Jahrhundert die Ausführung der Sequenzen durch den Chor keine Seltenheit mehr war, beweist unter anderem die Praxis, welche um 1260 in der Frauenmünsterkirche zu Zürich herrschte. Hier wurde am Feste der heil. Fides eine Sequenz abwechselnd vom Chor der Kanoniker und der Kanonissen gesungen (Werner 121). Nur als Chorgesang konnte die Sequenz befruchtend auf den Volksgesang einwirken, wie sie es wirklich tat. Das Volk wetteiferte mit dem Chor des Presbyteriums, indem es zwischen die lateinischen Sequenzenstrophen deren Übersetzungen oder Paraphrasen in der Muttersprache einschob (Wolf 113).

So konnten sich die Sequenzen zu kirchlichen Volksliedern entwickeln, die sich später aus dem Zusammenhange mit der lateinischen Sequenz loslösten und selbständig wurden. Aus Nr. 2 „Grates nunc omnes" enstand zum Beispiel „Dangk sagen wir alle mit Schalle dem

Herrn unserm Gott, der durch sein Geburt uns erlöset hat Von der teufelischen gewalt, Dem sollen wir mit seinen Engeln frölich singen allzeyt preyss in der hohe" (Bäumker I, 275 f., Nr. 31); Nr. 1 „Benedicta semper": „Gelobt sei allzeyt die Heylig Dreyfaltigkeit" (a. a. O. 358).

2. Charakter der Melodien.

Als das bedeutendste charakteristische Merkmal der älteren Sequenzen gilt ihre Abhängigkeit von Allelujamelodien. Mit den Allelujamelodien jedoch, welche Q und die sonstigen Graduale-Handschriften des Mittelalters enthalten, haben die Sequenzen nur wenig Verwandtschaft; es ist gerade eine der jüngeren Sequenzen, Nr. 10, S. 32, „Salve, crux sancta", deren Melodie am meisten an den Allelujajubilus erinnert. Von den Notkerischen Sequenzen haben Anklänge an das Alleluja, von dessen Vers sie den Namen tragen oder das in der Messe unmittelbar vorhergeht, nur Nr. 7, S. 25, „Festa Christi" wie Nr. 13 — „Benedictus", Nr. 14, S. 40, „Sancti Baptistae" — „Iustus ut palma", Nr. 19, S. 49, „Stirpe Maria" — „Adducentur", Nr. 22, „Sacerdotem Christi" — „Beatus vir, qui timet", Nr. 24, S. 59, „Clare sanctorum" — „Nimis honorati sunt" und eine schwache Reminiszenz in Nr. 25, S. 61, „Psallat ecclesia" — „Laetatus sum".

Von den übrigen Sequenzen haben melodisch gleichen Anfang mit einem Alleluja nur Nr. 13 „Benedicta" — „Benedictus es, Domine" und Nr. 2 „Grates nunc omnes" — „Dominus dixit ad me"; schwache Reminiszenz, Nr. 20 „Ad celebres" — „Concussum est".

Alle anderen Sequenzenanfänge stimmen mit keinem Allelujaanfang der überlieferten Meßmelodien überein. Der Zusammenhang mit einer solchen Allelujamelodie bildet also wenigstens zu Ende des 12. Jahrhunderts kein charakteristisches Merkmal der Sequenzen mehr, da er öfters fehlt, als er vorhanden ist.

Auch für die Notkerischen Sequenzen ist er nicht charakteristisch, da er nur in wenigen und außerdem auch in anderen jüngeren vorkommt. Ist der Sequenzenanfang einem Alleluja entnommen, so stimmt die Sequenz auch mit der Tonart des Alleluja überein.

Unter den verschiedenen Choraltonarten sind jene mit den Finalen *G* und *D* bevorzugt. Nach der Notierung in Q schließen von den 25 Sequenzen 13 auf *G*, nämlich: 2, 5, 7, 8, 9, 12, 15, 24, 25; 6; 10, 13; 23; 5 auf *D*: 3, 14, 17, 21, 22; 2 auf *d*: 4, 20; 2 auf *c*: 11, 16; 2 auf *a*: 1, 18, und eine auf *E*: 19.

Das Verhältnis der Melodie zur Finalis ist aber nicht immer ein so einfaches, daß durch Finalis und Umfang auch schon die Tonart der Sequenz bestimmt wäre.

Dieses einfache Verhältnis zwischen Umfang und Finalis herrscht in Nr. 2 (*D—d*); Nr. 5 und 15 „Concordia“ (*C—e*); Nr. 7 „Trinitas“ (*D—g*); Nr. 8 „Symphonia“ (*D—d*); Nr. 12 „Occidentana“ (*D—f*); Nr. 25 (*F—g*); Nr. 23 (*E—g*). In diesen Sequenzen ist der Charakter der *G*-Tonart deutlich ausgeprägt, mag man nun einzelne Partien davon zur authentischen oder plagalen rechnen. Die Finalis des Sequenzenschlusses beherrscht hier die ganze Sequenz derart, daß auch alle Einzelstrophen damit schließen.

Nicht selten wird aber der Finalton in einigen Strophen, sei es in der Mitte oder gegen Schluß, durch einen andern ersetzt. Es kann dies in doppelter Weise geschehen: entweder wird ein Abschnitt der Melodie so transponiert, daß die ursprüngliche Finalis *G* in neuer Lage zu stehen kommt, ohne daß die relativen Tonverhältnisse geändert sind, oder dasselbe melodische Material wird ohne Transposition auf einen andern Ton als Schlußton bezogen. Beide Arten können auch miteinander kombiniert werden. In diesem Falle liegt eine Modulation vor; da aber auf der neuen Finalis dieselben oder ähnliche Tonfiguren wie auf der früheren wiederholt werden, so entsteht der Eindruck, daß dieselben in eine andere Tonlage transponiert wurden.

In 13 von den 25 Sequenzen wechselt die Finalis der einzelnen Strophen, und zwar in folgender Weise:

Nr. 1, Str. 1—6: *D*, 7—12: *a*.
Nr. 4, Str. 1—4: *G*, 5—11: *d*.
Nr. 6, Str. 1: *D*, 2—6: *a*, 7: *g*.
Nr. 9, Str. 1—5: *G*, 6—7: *d*, 8—11: *G*.
Nr. 11, Str. 1—8: *G*, 9—10: *d*, 11—12: *c*.
Nr. 13, Str. 1—5: *G*, 6: *d*, 7—10: *G*.
Nr. 14, Str. 1—5: *D*, 6: *G*, 7—9: *D*.
Nr. 18, Str. 1—4: *G*, 5—9: *a*.
Nr. 19, Str. 1: *c*, 2: *G*, 3—6: *E*.
Nr. 20, Str. 1—6: *G*, 7—10: *d*.
Nr. 21, Str. 1—7: *a*, 8: *D*.
Nr. 22, Str. 1—3: *D*, 4: *a*, 5—9: *D*.
Nr. 24, Str. 1—2: *G*, 3—7: *h*, 8: *G*.

In den meisten Fällen bilden also die wechselnden Finalen unter sich das Intervall einer Quint oder Quart. Es kann dies um so weniger auffallen, als die Nachbildung der tonalen Kadenz des Grundtones auf der Quinte der Tonart wie überhaupt der Ausgang eines Melodieabschnittes auf dieser Stufe der musikalischen Kunst des Mittelalters durchaus geläufig war und, wie G. Jacobsthal bemerkt, eine eigentümliche Ausdrucksweise seiner Tonalitätsempfindung zu sein scheint (Jacobsthal 74).

Die Beziehung desselben melodischen Materials auf die Quint der ursprünglichen scheint Finalis auf griechischen Ursprung zurückzuführen; wenigstens weist die griechische Musik ähnliche Erscheinungen auf (H. Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1908, S. 38).

Am schärfsten ist die Verbindung von Modulation und Transposition in Nr. 1 durchgeführt; dieselbe Schlußformel steht im ersten Teile auf *C D D*, im zweiten Teile von Strophe 7 an auf *G a a*. Trotz der großen Verschiedenheit gerade dieser Melodie in den einzelnen Handschriften haben von 35 kollationierten Handschriften alle, außer Cod. Sangall. 546, „Brander", diese Eigentümlichkeit. Daß es sich aber nicht um eine bloße Transposition, sondern zugleich auch um eine Modulation handelt, beweist die Beibehaltung der Halbschlüsse des ersten Teiles im zweiten und das relativ tiefere Hinabgehen unter *a* als unter *D*.

Außer dieser ausgeprägten Form von Modulation und Transposition, die wohl durch das Bestreben nach charakteristischem melodischen Ausdruck entstanden ist, finden sich weniger ausgebildete Ansätze dazu auch in den älteren Sequenzen; dabei ist zu unterscheiden die Art der Aufzeichnung in Q und die praktische Ausführung im Gesange.

Die Aufzeichnung ist eine doppelte, je nachdem der Schlüsselwechsel am Anfang oder innerhalb der Zeile notiert ist.

Daß in den verschiedenen Zeilen die *F*-Linie einen andern Platz einnimmt, ist für sich allein noch kein Zeichen der Transposition; es geschieht dies häufig nur, um die Melodie ohne Hilfslinien notieren zu können. Bemerkenswert sind aber die Fälle, wo zugleich mit dem Schlüsselwechsel für einige Strophen, manchmal bis zum Schluß der Sequenz, eine neue Finalis eingeführt wird.

Eine probeweise Rücktransposition in eine Lage, in welcher alle Strophen auf gleicher Finalis schließen, sowie ein Vergleich mit anderen Handschriften und einige Zeugnisse der Theoretiker[1]) ergeben,

[1]) So zum Beispiel sagt der Tractatus Correctorius des Pseudo-Guido über die Sequenz Nr. 4, S. 19, „Eia recolamus": Huius sequentiae sedes est *G* grave et finito hoc versu, scilicet „Deus qui creavit" in *d* acuto, sequens versus, scilicet „Mirabilis" non incipiatur in *g* acuto, sicut usuales deprapaverunt, sed in *d* acuto et haec dictio „Mirabilis" per *d c h c* et prosequenda est . . . et finitur in *G* (Gerbert, Scriptores, II, 54 b). Q, ebenso Cod. Bohn. steht auf Seite der Usuales; die Kritik des Pseudo-Guido an der Melodie will vor allem den definitiven Schluß auf *G* herbeiführen, der „sedes" dieser Sequenz. Daher schlägt er in Widerspruch mit der Tradition vor, die Schlußpartie eine Quint tiefer zu singen. Die Fassung der Sequenz Nr. 6, S. 23, erklärt Pseudo-Guido einfach für falsch. Ohne sich auf positive Argumente zu stützen oder auf die handschriftliche Überlieferung zu be-

daß der Schreiber von Q nicht etwa die graphische Wiedergabe eines von ihm sonst nicht darstellbaren Tones, wie des *Es*, *Fis* oder tiefen *B*, beabsichtigte, sondern die tatsächlich verschiedenen Schlußtöne der Strophen darstellen wollte.

Durch den Wechsel der Finaltöne wird nicht selten ein Gegenstück zum Verhältnis zwischen authentischer und plagaler Tonart geschaffen; diese nämlich haben gemeinsame Finalis, aber verschiedenen Umfang; hier ist bei gleichem Umfang die Finalis verschieden. So zum Beispiel liegen die Melodien von Nr. 21 in der Oktave *D—d*, schließen aber in allen außer der letzten Strophe auf *a*, das noch nicht als vollwertiger Schluß zu gelten hat; erst die letzte Strophe schließt in *D* und verwendet diesen Ton bereits als Halbschluß, um den endgültigen Schluß in der Formel *DE—FD* wirkungsvoll vorzubereiten.

Manchmal ist der Einfluß der verschiedenen Finalis so groß, daß sie die Sequenz geradezu in zwei Abschnitte verschiedener Tonarten gliedern, so zum Beispiel in Nr. 18, wo sich mit dem ersten Teile in der *G*-Tonart von Strophe 5*a* an ein zweiter Teil in der plagalen *a*-Tonart verbindet.

Eingehendere Untersuchungen über die Sequenzentonarten, über Transposition und Modulation in den Sequenzen können nur auf Grund eines umfassenden handschriftlichen Materials vorgenommen werden (vgl. Jacobsthal 170).

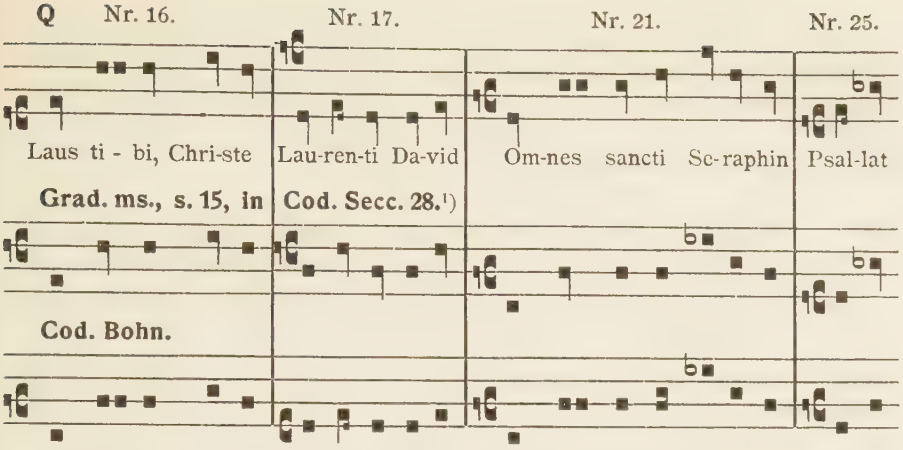
Namentlich kann auch nur der Vergleich mehrerer Handschriften zur Herstellung der Melodie in ihrer ursprünglichen Form führen.

Weil die Sequenzenmelodien bereits vor der entwickelten diatonischen Tonschrift fertig vorliegen, so kann es nicht befremden, daß auch sie gleich anderen Teilen des liturgischen Gesanges in verschiedenen Handschriften verschieden notiert werden und die Art der Aufzeichnung trotz gleichbleibender Intervallenverhältnisse wechselt.

So notiert zum Beispiel Cod. Bohn. in Nr. 18 alle Strophen von der fünften angefangen um eine Quart tiefer als Q. Beispielsweise seien noch folgende Sequenzenanfänge gegenübergestellt:

---

rufen, sondern lediglich unter dem Banne spekulativer Theorie schreibt er: Etiam haec sequentia est depravata in hoc versu: „Ut liceat“. Nam quidam praedictum versum inchoant in *a* acuto, cum tamen ipsum in *D* gravi finiri deberet, eo quod sit ipsa proti authentici. Ut igitur dicta sequentia reducatur ad suum finalem, finito versu „nobis terrena“ in *a* acuto sequens versus, scilicet „ut liceat“ incipiatur in *D* gravi et moduletur sic: *D G Fc G a F G F E E E F G G F Ed E D D F E E D D*; quo versu et eius consorte finitis ultimus versus ita moduletur: *D E F G F E E G a G F E D F E C E F D D* et sic ad suum regulariter perducatur finalem (Gerbert, Scriptores, II, 54 b — 54 a). Ob sich wohl ein Sänger nach dieser selbstbewußt die Tradition maßregelnden Schulgelehrsamkeit gerichtet hat? Die Handschriften aus der Blütezeit des Chorals taten es jedenfalls nicht.



Auffallenderweise beeinflußt die Transposition in Q manchmal nur einen ganz kleinen Abschnitt der Sequenz, so in Nr. 20 und 21.

In Nr. 20 ist der erste Teil der Strophe 8b gegenüber 8a um eine Quart aufwärts transponiert. Die Notierung der Zeile 1, S. 58, und die beiden Parallelstrophen gemeinsame Schlußpartie mit der Finalis *d* beweisen, daß es sich auch um eine im Gesang wirklich ausgeführte Transposition handelt.

In Nr. 21 ist nur der Anfangssatz um einen Ton höher notiert als in den meisten anderen Handschriften, wie Cod. Bohn. und Cod. Seccov. 28; dadurch erscheint er ganz aus dem organischen Zusammenhang der Sequenz herausgerissen. Das *D* über der ersten Silbe von „principatus" muß so durch den ganz ungewöhnlichen Sextensprung *h—D* erreicht werden. Da es sich dabei nicht etwa um Darstellung eines chromatischen Tones handeln kann, so scheint darin ein Beweis zu liegen, daß man nur beabsichtigte, den Anfang um einen Ton höher zu singen, wie denn überhaupt das Singen um eine Stufe höher eine im kirchlichen Gesange des Mittelalters nicht selten beabsichtigte künstlerische Wirkung darstellt (vgl. Jacobsthal 118).

Zu ganz neuen künstlerischen Wirkungen führte die Transposition unter gleichzeitiger Anwendung des *b molle*. Zugrunde liegt ihr die schon im Mittelalter bekannte und von den alten Musiktheoretikern hervorgehobene Tatsache, daß sich auf *G* zwei Tonarten aufbauen lassen, eine mit *h* ♮ und eine mit *b* ♭. „Schon Oddos Dialog (Gerbert I, 262a) macht zu dem authentischen vierten und zu dem plagalen die Bemerkung, daß sie, wenn sie ♭ in ihre Tonleiter aufnehmen, anstatt sie mit ♮ zu bilden, in eine andere Tonart umschlagen, und zwar in den

[1]) Die Benutzung dieser Handschrift hat mir R. P. Cölestin Vivell O. S. B. ermöglicht, wofür ich auch an dieser Stelle meinen ergebensten Dank ausspreche.

Protus“ (Jacobsthal 180), und nach dem Berichte mittelalterlicher Theoretiker gab es Versionen von Tetrardusmelodien, die auch am Schlusse das *b* einmischten und ihnen so den Charakter des Protus aufdrückten, obwohl die Melodien trotzdem noch bei vielen als Tetrardusmelodien galten (Jacobsthal 205 f.)

Die moderne Musikempfindung findet hier einen analogen Vorgang wie im Übergang von der Durtonart zur gleichnamigen Molltonart.

Im allgemeinen ist in der *G*-Tonart der Sequenzen der Charakter des modernen Dur ausgeprägt; durch Verwandlung des *h* in *b* wird jedoch der Eindruck der gleichen Molltonart erweckt, sei es, daß *b* längere Partien beherrscht oder in kurzen Abschnitten dem sonst vorherrschenden *h* gegenübergestellt wird. So haben in Nr. 10 die drei ersten Strophen *h*, die vierte dagegen *b*. In Nr. 12 ist zwischen die Strophen mit *h* die zehnte Strophe mit *b* eingeschoben. In Nr. 13 verbindet sich diese Modulation durch *b* mit dem Wechsel der Finalis. Strophe 1—5 schließen auf *G*, ohne ein *b* zu enthalten. Nach der Unterbrechung durch Strophe 6, die auf *d* schließt, kehren die folgenden Strophen wieder zur Finalis *G* zurück, haben aber jetzt ausschließlich *b*. So dient das *b molle* außer zur Transposition auch zur Veränderung des Tonalitätscharakters.

Während in der *G*-Tonart der Durcharakter durch *b* in eine Art Moll verwandelt werden muß, ist der Mollcharakter schon von Haus aus den Sequenzen der *D*-Tonart eigen; gerade in dem allmählich sich entwickelnden Gefühl für Dur und Moll mag der Grund für die Bevorzugung der *G*- und *D*-Tonart liegen; darin sind die Sequenzen auch der gleichzeitigen Volksmusik verwandt.

Die Sequenzen der *D*-Tonart weisen weniger Abweichungen von dem regelmäßigen tonalen Bau der Melodien dieser Tonart auf. Nur wird die Einförmigkeit des Schlusses aller Strophen auf *D* außer in Nr. 3 und 17 vermieden; Nr. 14 gibt der sechsten Strophe den Schluß auf *G*, Nr. 22 der vierten Strophe den Schluß auf *a*; auf diesem Tone schließen auch alle Strophen von Nr. 21 mit Ausnahme der letzten; es ist hier wieder das gleiche melodische Material auf zwei Töne, *a* (Strophe 1—6) und *D* (Strophe 7) als Finale bezogen.

Die einzige Sequenz der *E*-Tonart, Nr. 19, bewegt sich ganz in der Tonalität dieser Tonart, deren Wahl hier durch das Alleluja „Adducentur“ veranlaßt ist.

Ganz neue Wege in der Tonalität geht Gottschalk von Limburg in Nr. 16. Er wählt die Finale *c* bei einem Melodieumfange von *G* bis *aa* und steter Anwendung des *b molle*; häufige Terz- und Quartensprünge, wie *c e g*, *c G c*, *G c e*, sind Vorahnungen des *C*-Durdreiklanges, wie überhaupt trotz des *b* *C*-Dur stark hervortritt. Vielleicht ist gerade

deshalb das *h* in *b* verwandelt, um die Schlußbildung *h—c*, die noch als unvollkommen empfunden wurde, zu vermeiden.

Es macht sich also in vielen Sequenzen eine solche Freiheit in der Tonalität bemerkbar, daß es oft unmöglich ist, sie einer oder der andern Tonart zuzurechnen.

Trotz der verschiedenen Tonalität finden sich in manchen Sequenzen gemeinsame, von jeder Tonart unabhängige Formeln.

Auf die Anfangsformeln, deren Melodie einem Alleluja entnommen ist, wurde bereits hingewiesen. Hier muß betont werden, daß gelegentlich mehrere verschieden gebaute Sequenzen mit derselben Allelujamelodie beginnen, so Nr. 2 und Nr. 24, Nr. 7 und Nr. 13, Nr. 10, 16 und 21. Der Zusammenhang zwischen Alleluja und Sequenz ist also nicht so innig wie zwischen dem Alleluja und seinem Jubilus, da sonst zu jeder Allelujamelodie nur eine Sequenz gehören könnte. Den gleichen Anfang ohne nachweisbaren Zusammenhang mit einem Alleluja haben Nr. 5 (15) und 18.

Den Schlußformeln aller Sequenzen in Q mit Ausnahme von Nr. 3 und den jüngsten, Nr. 16 und Nr. 1, ist gemeinsam, daß sie die Finalis von oben, das ist von der darüberliegenden Sekunde, kleinen Terz oder Quart, erreichen im Gegensatz zu den meisten Strophenschlüssen innerhalb der Sequenz.

Der Vorbereitungston steht auf der letzten Akzentsilbe und ist häufig die zweite Note eines Podatus; charakteristisch sind folgende Schlüsse:

Nr. 2, 24, 25 5, 7, 15 8, 20 23 19

Nr. 21 18 12 9 11

Nr. 4, 14, 17, 22

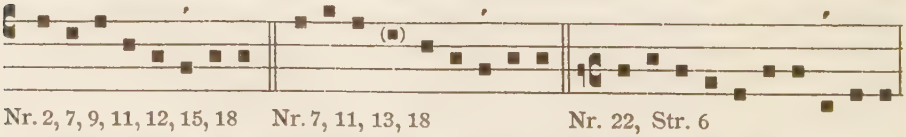
Nr. 6, 10, 13

Manchmal wird der Sequenzenschluß geradezu nur dadurch gebildet, daß eine dieser Formeln an die letzte Parallelstrophe angehängt wird, zum Beispiel in Nr. 9 mit dem einzigen Worte: „Trinitati".

Die weitaus am häufigsten gebrauchte Formel für die Schlüsse der übrigen vorausgehenden Strophen wird durch die Untersekunde der jeweiligen Finalis vorbereitet; die Grundform ist *F G G*, nach Bedürfnis transponiert und meist als (rhythmischer) Daktylus betont, manchmal auch zu *F G* verkürzt. Alle Strophen schließen so in Nr. 1, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 16, 18, die meisten in Nr. 9, 13, 20, 21, 22, 23, 24, 25; vereinzelt kommt der Schluß vor in Nr. 14, gänzlich fehlt er in Nr. 10, 17, 19. Bemerkenswerterweise hat sich diese Art des Schlusses auch in allen Sequenzen des gegenwärtigen römischen Graduale erhalten. Den älteren Formen des gregorianischen Gesanges ist sie wenigstens in diesem Umfange fremd. In den Hymnen dagegen ist sie ungefähr ebenso beliebt wie in den Sequenzen. Von den 42 Hymnenmelodien, welche K. Weinmann aus dem Hymnarium Parisiense[1]) veröffentlicht hat, schließen 28 in dieser Weise, zum Beispiel *C—D D* (3, 15, 16, 33), *F—G G* (4, 8, 12, 38); dieselben Intervallfolgen kommen auch ohne Ligatur der ersten Noten vor, außerdem auch in der Lage *D—E E* (19) und *D E E* (52), *G—a* (30) und *B C* (58).

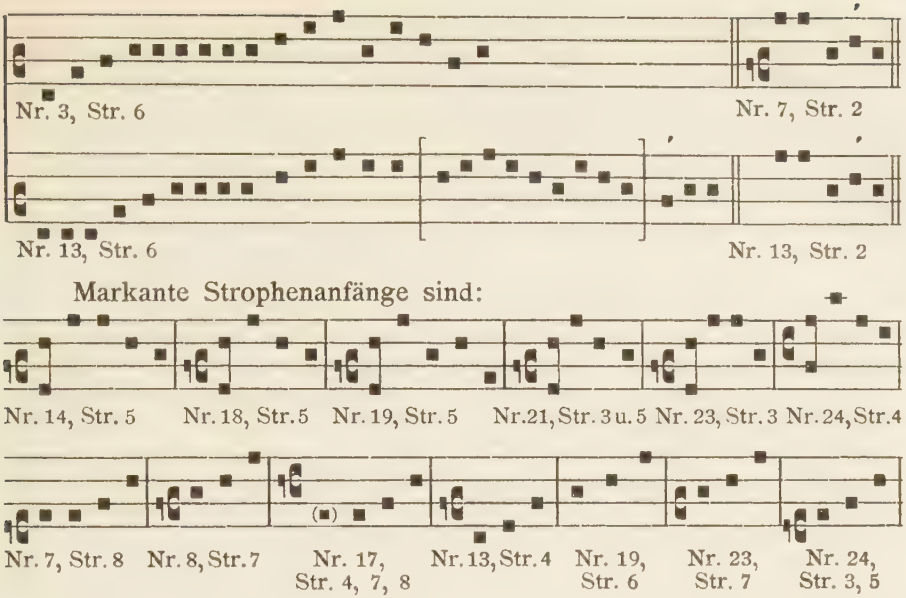
In der Wahl dieser Kadenzen liegt also die erste Annäherung der Sequenz an die Hymnenform, und zwar hat wahrscheinlich die Sequenz diese Kadenzierung der Hymnenform entnommen; sicherlich fand es sich nicht in den etwa vorliegenden und zugrunde gelegten Allelujajubilen vor. Denn Jubilen, welche so gebaut sind, daß nach jeder Notengruppe vom Umfang und von der Art der Sequenzenstrophen eine der eben charakterisierten Kadenzen eintrat, widersprechen allem, was über die Einheitlichkeit einer Melodie, zumal einer reichen Solomelodie sonst bekannt ist. Der Schluß, welcher im Hymnus als Ganzschluß empfunden wurde, konnte unmöglich innerhalb einer einheitlichen Melodie so oft wie in den Sequenzen vorkommen, ohne den melodischen Fluß zu zerstören und die melodische Linie in ein Nebeneinander kleiner melodischer Striche aufzulösen.

Außer diesen Schlußkadenzen gibt es folgende, mehreren Sequenzen gemeinsame Tonfiguren, meist Erweiterungen der Schlußformeln:



Nr. 2, 7, 9, 11, 12, 15, 18 Nr. 7, 11, 13, 18 Nr. 22, Str. 6

[1]) Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienserabtei Pairis im Elsaß. Aus 2 Codd. des 12. und 13. Jahrhunderts herausgegeben und kommentiert. Regensburg 1904.



3. Verbindung von Melodie und Text.

Melodie und Text einer Sequenz beeinflussen sich gegenseitig und erst aus ihrem gegenseitigen Aufeinanderwirken entstehen jene Stileigentümlichkeiten, welche die Sequenzenform charakterisieren.

Sie zeigen sich zunächst im Strophenbau der Sequenz. Die älteren Sequenzen sind ebenso weit entfernt von der hymnenartigen Regelmäßigkeit der jüngeren als von vollständiger Freiheit der Prosa. Das allem Strophenbau zugrunde liegende Hauptgesetz kann so formuliert werden:

Jede Strophe ist musikalisch durch eine einheitliche melodische Linie gekennzeichnet. Bei kurzen einzeiligen Strophen ist diese Linie unteilbar, bei längeren mehrzeiligen Strophen ist die Linie in zwei oder drei Abschnitte geteilt.

Nach diesem Prinzip ist in der Ausgabe des Sequentiars die Gliederung aller Strophen durchgeführt. Hier genügt die Vorführung einiger Beispiele für jede Form. Unteilbare einzeilige Strophen kommen im Verlaufe der Sequenz nur selten, etwas häufiger als Einleitung und noch häufiger als Schluß vor. Sie sind nur im Zusammenhange der ganzen Sequenz, gleichsam als Gegenstück, Abwechslung und Unterbrechung zu den zusammengesetzten Strophen verständlich. Darum eignen sie sich besser dort, wo ihnen keine Gegenstrophe gegenübergestellt wird, also am Anfang und Schluß. Auch mit Gegenstrophe folgen niemals zwei derartige einfache Strophen unmittelbar hinter-

einander. Sie sind stets von reicher entwickelten Strophen eingeschlossen und kommen überhaupt nur in wenigen Sequenzen vor. Beispiele sind Nr. 13, Str. 7: „O adoranda Trinitas“ mit der Gegenstrophe „O veneranda unitas“; Nr. 25, Doppelstrophe 4: „Quam dextra protegat Dei — Ad laudem ipsius diu“ und Doppelstrophe 7: „Hic vox laetitiae personat — hic pax et gaudia redundant“.

In der Melodieführung sind auch schon in diesen Strophen die zwei Arten erkennbar, welche die längeren Strophen reicher ausbilden: I. Beginn in der Tiefe, Aufsteigen zum Höhepunkt, Rückkehr zum Ausgangston (Nr. 13, Str. 7) oder II. Beginn mit dem Höhepunkt und allmählich sinkender Untergang zur Finalis (Nr. 25, Str. 7).

Unteilbare Einleitungsstrophen haben zum Beispiel Nr. 11, 12, 14, derartige Schlußstrophen Nr. 10, 14, 17.

Die gewöhnliche Form der Sequenzenstrophe besteht aus zwei oder drei Zeilen. Zur richtigen Gliederung dient sowohl der Text als die Melodie, jener durch seine grammatischen und logischen Abschnitte, diese durch ihren Aufbau und die Halbschlüsse. Jede Strophe hat so viele Zeilen, als in beiden Parallelstrophen ein Texteinschnitt mit einem melodischen Halbschluß auf einer Mittelkadenz zusammenfällt. Ausnahmsweise kann der Einschnitt in der Gegenstrophe um eine Silbe verschoben sein, wenn sich der Ton, auf den sie dann trifft, auch zur Bildung eines Halbschlusses eignet. Die Regel ist aber vollständiger Parallelismus der Zeilen.

In den Sequenzen mit dem Schlusse aller Strophen auf dem Vokal a (Nr. 1, 4, 11, 13, 20, 23), beziehungsweise e (Nr. 6) dient dieser Vokal nicht selten auch zur Gliederung der Strophe in Zeilen, so in Nr. 4, 20 und 23.

Steht a nur am Schlusse oder trifft es früher nicht mit einer melodischen Mittelkadenz zusammen, so hat die Strophe als unteilbare Zeile zu gelten, zum Beispiel Nr. 20, Str. 1, S. 101, „Ad celebres, rex coelice, laudes“ oder Nr. 4, Str. 11, S. 57, „In qua sibi laus est aeterna“.

Schließen in einer Strophe zwei Wörter mit a, so daß sie mit einer melodischen Haupt- oder Nebenkadenz zusammentreffen, so ist die Strophe zweizeilig, zum Beispiel Nr. 23, S. 112, Str. 5a, „Cuius animam post clara — festa paschalis tempora“; 5b „Sancti Spiritus praeclara — perlustravit potentia“; oder Nr. 4, Str. 2c, S. 55, „Noctis internit nebula — pereunt nostri criminis umbracula“.

Dreizeilige Strophen werden ganz analog gebildet, zum Beispiel Nr. 20, Str. 4a, S. 101 f., „Novies distincta — pneumatum sunt agmina — per te facta“.

Nur verhältnismäßig selten kommen vierzeilige Strophen vor, zum Beispiel Nr. 4, Str. 7, S. 56 f. In diesem Falle werden durch die Melodie

je zwei Zeilen, nämlich eins mit zwei und drei mit vier zu einer Einheit zusammengefaßt, meist durch die Wiederholung der Melodie über den beiden ersten Zeilen; so entsteht zum Beispiel die Strophe:

„Mirabilis natura
mirifice induta
assumens, quod non erat,
manens, quod erat".

oder Nr. 23, Str. 7a, S. 112:

Gratulare ergo tanto Patre, Achaia,
Illustrata eius salutari doctrina
Honorata multimoda
signorum frequentia.

oder Nr. 5, Str. 6, welche den Typus *AABC* deutlich ausprägt.

Ganz dieselben Strophenformen haben die übrigen Sequenzen.

Selbst in der kunstvollen Ausbildung des Strophenbaues, wie ihn Nr. 1 zeigt, ist die ursprüngliche Gliederung der Sequenzenstrophe in zwei bis drei Zeilen oder Doppelzeilen noch deutlich erkennbar.

Das hier an den Strophen mit den Zeilenschluß auf a erläuterte Prinzip ist in gleicher Weise in allen übrigen Sequenzen durchgeführt.

Längere Zeilen haben öfters Zäsuren; der Bau der Melodie hindert, an solchen Stellen den Beginn einer neuen Zeile anzunehmen.

Am kunstvollsten sind die Strophen mit Melodiewiederholungen gebaut; die vierzeiligen Strophen, welche melodisch als zweiteilig behandelt werden, wurden bereits erwähnt; es sind zum Beispiel noch Nr. 7, Str. 5, Nr. 16, Str. 6. Folgt auf zwei Zeilen mit gleicher Melodie nur eine Zeile mit neuen melodischen Motiven, so entstehen dreiteilige Strophen, wie Nr. 18, Str. 5, Nr. 19, Str. 3, Nr. 20, Str. 9.

Die Strophen lassen sich also durch die Formel *A A B* darstellen, eine Formel, die in vielen Poesien des Mittelalters wiederkehrt und auch in der griechischen Hymnenpoesie eine bedeutende Rolle spielt (vgl. Meyer, Anfang und Ursprung etc., 334).

Rein melodisch ist sie in vielen Allelujajubilen des mittelalterlichen Graduale ausgeprägt (vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Freiburg i. d. Schweiz 1895, 218 f.). Noch reichere Jubilen derselben Formel hat der mailändische Ritus (vgl. a. a. O. S. 45).

Vielleicht ist diese Art der Sequenzenstrophe geradezu dem Allelujajubilus nachgebildet.

Seltener ist die Strophenform, in welcher durch dreimalige Wiederholung derselben Melodie drei Glieder entstehen, zum Beispiel in Nr. 9, Str. 3; dadurch, daß hier die mittlere Wiederholung erweitert ist, kann trotz der melodischen Dreiteilung ein vierzeiliger Text unterlegt werden; 3*a*:

Carne gloriam deitatis occulens

Pannis tegitur in praesepi
miserans praecepti transgressorem

Pulsum patria paradisi nudulum.

Auch die fünfte Strophe von Nr. 14 ist dreiteilig *AAB*; die sechste Strophe hat das Schema *ABABA*. *A* ist das Motiv *DFG* über „Placatus fideles dignetur". Der Schluß von 6a bildet zugleich den Beginn von 6b.

Von diesem Motiv sind die übrigen Teile der Doppelstrophe umrahmt. 7 ist wieder eine dreizeilige Strophe nach Art von 5, wird aber nicht wiederholt, sondern durch das Schlußmotiv auf 5 bezogen; darauf folgt wieder eine regelmäßige Doppelstrophe (8) und der Schluß (9).

So bestätigt sich auch hier, daß alle Sequenzenstrophen melodisch zwei oder drei Glieder haben, die aber textlich aus einfachen oder Doppelzeilen bestehen können.

Länge und Silbenzahl der Zeilen oder Strophen sind an kein bestimmtes Gesetz gebunden. Daher wechseln sie in fast allen Strophen, halten sich aber stets innerhalb der Grenze, welche durch den einheitlichen Charakter einer Strophe von selbst geboten sind.

Meist gibt jede Strophe einen für sich relativ abgeschlossenen Sinn, ein logisch zusammengehöriges Ganzes, also einen vollständigen Satz oder wenigstens zusammengehörigen Satzteil, der sich mit ähnlichen Satzteilen anderer Strophen zur Satzverbindung oder zum Satzgefüge vereint.

Der Einheit im Texte entspricht auch die Einheit der damit verbundenen melodischen Linie. Sie gestaltet sich in den einzelnen Strophen sehr verschieden, je nach dem Verhältnisse von Ausgangs- und Endpunkt, Bewegungsrichtung und Höhe- oder Tiefpunkt. Der Umfang, innerhalb dessen sich die Melodie einer Strophe bewegt, ist sehr verschieden; in kurzen Strophen beträgt er oft nur eine Quart, zum Beispiel Nr. 19, Str. 2; Strophen vom Umfange einer großen Terz, wie Nr. 17, Str. 2, gehören zu den Seltenheiten; dagegen sind solche, deren Melodie sich innerhalb einer Quint oder Sext bewegt, sehr gewöhnlich. Im allgemeinen haben kürzere Strophen einen geringen, längere Strophen einen großen Umfang. Der volle Umfange einer Sequenz wird nicht selten in einer einzigen Strophe ganz oder größtenteils durchmessen, so Nr. 22, Str. 3, *C—d*, der Sequenzenumfang; Nr. 7, Str. 6 *F—a a*, (Sequenzenumfang *D—a a*).

Schließt die Melodie einer Strophe mit deren Anfangston, so steigt die Melodie oft vom Anfangston empor, um wieder zum Endpunkte herabzusinken. Sie kann dabei durch einen Sprung sofort zu Beginn den Höhepunkt erreichen, zum Beispiel Nr. 13, Str. 3 und 5, Nr. 20, Str. 3 und 4, oder durch zwei aufeinanderfolgende Sprünge, Nr. 14, Str. 5. Der Übergang zum Schlusse dagegen findet durch eine in kleineren Tonstufen fallende Bewegung statt.

Die melodische Linie kann bei gleichem Anfangs- und Schlußton schon zu Beginn der Strophe fallen, um sich erst dann wieder über den Anfangston zu erheben und schließlich dazu zurückzugleiten, zum Beispiel Nr. 5, Str. 3, Nr. 25, Str. 6. Sprungweise werden nur Halbschlüsse gebildet, besonders wenn sie auf der Finalis stattfinden, um sie auf diese Weise vom Ganzschlusse zu unterscheiden und ihnen die vollkommene Schlußwirkung des Hauptschlusses zu nehmen. In längeren Strophen wiederholt sich das Steigen und Fallen der Melodie je nach der Anzahl und Gliederung ihrer Zeilen. Liegt der Anfangston über dem Schlußton oder ist er gar der Höhepunkt der Melodie (Nr. 14, Str. 4), so hat die Melodie der ganzen Strophen fallende Tendenz; umgekehrt überwiegt die steigende Bewegung, wenn ein höherer Schlußton erreicht werden muß, zum Beispiel Nr. 18, Str. 5, Nr. 3, Str. 3, Nr. 6, Str. 2. Sehr oft wird der Höhepunkt der Melodie nach kurzen Unterbrechungen durch andere Töne wiederholt, zum Beispiel Nr, 14, Str. 5, Nr. 21, Str. 3, manchmal so oft, daß beinahe der Eindruck der Rezitation auf dem Höhepunkte entsteht, zum Beispiel Nr. 6, Str. 1. Noch häufiger sind aber Wiederholungen eines mittleren Tones, der so von den übrigen gleichsam umspielt erscheint, zum Beispiel Nr. 8, Str. 4, vierzehnmal *F*, Nr. 16, Str. 10, dreizehnmal *c*, Nr. 25, Str. 2, 6 von 14 Noten *b*, Nr. 11, Str. 5, 7 von 17 Noten *G*. Auch kleine, aus drei und mehr Noten bestehende Motive werden oft unmittelbar hintereinander oder nach wenigen Zwischennoten wiederholt; Beispiele finden sich fast auf jeder Seite.

Außer in der an kühnen Sprüngen reichen Melodie Gottschalks Nr. 16, besonders Str. 12, herrscht in den Sequenzen die schrittweise Bewegung vor, die durch mäßig verwendete Terzen-, Quarten- und Quintenschritte angenehm unterbrochen wird.

Durch den vorherrschend syllabischen Charakter der Melodien erhalten diese bei der Verbindung mit dem Texte von ihm zugleich den Rhythmus; dieser Rhythmus des Textes ist der einzige, den die Sequenz gegen Ende des 12. Jahrhunderts kennt, mag vielleicht früher auch ein selbständiger, vom Texte unabhängiger Rhythmus der Melodie bestanden haben.

Jedenfalls kannte die Sequenz in der durch Q überlieferten Form nicht den regelmäßigen Taktrhythmus, wie ihn Pierre Aubry und Ugo Gaisser in den Sequenzen Adams und den späteren Sequenzen des 13. Jahrhunderts zu finden glauben.[1]) Am meisten erinnert die Sequenz Nr. 1 an einen solchen; aber gerade sie zeigt auch, daß der Wortakzent den Rhythmus beherrscht; nun ist aber der Wortakzent nur in

[1]) Pierre Aubry, L'ars mensurabilis et les proses liturgiques au XIII. siècle, im Berichte des dritten Kongresses der internationalen Gesellschaft, Wien 1909, S. 108.

den Verschlüssen an bestimmte Gesetze gebunden, in den vorausgehenden Partien kann Hebung und Senkung auf verschiedene Noten ohne die Regelmäßigkeit des Taktes fallen; deshalb aber für diese Partien den Wortakzent als rhythmisches Prinzip aufzugeben und an dessen Stelle ein anderes zu setzen, geht wohl nicht an. Denn nach dem Wortakzent gebaute Verse, in welchen der Wortakzent nicht beachtet wird, wären nach der treffenden Bemerkung W. Meyers (Anfänge 273) gleich einem Messer ohne Klinge, dem der Griff fehlt.

Noch weniger findet sich in den älteren Sequenzen irgendeine Spur von Taktrhythmus. Wegen des vorherrschend syllabischen Charakters der Sequenzenmelodien müßte der Taktrhythmus der Melodie auch in irgendeiner Beziehung zum Texte stehen; es ist unmöglich, daß bei der Verbindung von Text und Melodie in keiner Weise auf das Zusammentreffen der betonten Taktteile mit den betonten oder eventuell den langen Silben geachtet worden wäre. Von letzterem findet sich aber überhaupt keine Spur; Länge und Kürze der Silben folgen sich ohne jede Regelmäßigkeit. Die Folge der Wortakzente ist zwar einigermaßen beachtet und gesetzmäßig, aber doch nicht in dieser jede Ausnahme ausschließenden Weise, wie sie der strenge Taktrhythmus verlangt.

Das zeigt sich am besten bei der Gegenüberstellung der zwei Parallelstrophen. Neben einigen rhythmisch vollkommen symmetrischen haben fast alle älteren Sequenzen auch solche Parallelstrophen, die im Rhythmus der Wortakzente voneinander abweichen. Das ist nur unter der Voraussetzung möglich, daß wohl im allgemeinen auf den gleichmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben, beziehungsweise Noten in den Parallelstrophen geachtet wurde, daß aber dieser Wechsel nicht von einem alle Ausnahmen verbietenden Takte geregelt war. Überdies findet dieser Wechsel nicht regelmäßig nach einer taktmäßigen Norm statt. Zwischen zwei betonten Silben stehen in derselben Strophe eine, zwei und mehr unbetonte Silben. Die Annahme von Nebenakzenten, um überall zwei- oder dreiteilige Gruppen zu erhalten, wäre willkürlich und würde auch noch nicht zur Regelmäßigkeit des Taktes führen; Stellen wie Nr. 18, Str. 5a, „praebuit hospitium“ haben den Rhythmus |...|.. und nicht |.|.|.., Nr. 21, Str. 6a „apostoli, confessores“ = .|....|. und nicht .|..|.|.; Nr. 25, Str. 3a lumini „continue aemulans civitatem“ = |...|.....|. und nicht |.|.|..|..|.|.; einsilbige Wörter mag man je nach Bedürfnis betont oder nicht betont gelten lassen; in mehrsilbigen Wörtern können unbetonte Silben nicht ohne Gewalt und Zerstörung des Akzentprinzips zu betonten gemacht werden. Um auf diese Weise einen regelmäßigen Takt zu bekommen, müßten überdies sehr häufig zwei Noten gleiche Länge mit drei haben, also fort und fort zwei Taktzeiten durch Triolen ersetzt werden. Die Unmöglichkeit der

praktischen Ausführung der Sequenz nach einem solchen Schema liegt auf der Hand.

Auch die hin und wieder vorkommenden Ligaturen von zwei und mehr Noten ließen sich in einem solchen Taktschema nicht unterbringen. Der Versuch Bernoullis, Ligaturen von zwei Noten als zwei Halbe, von drei und vier Noten als drei Drittel und vier Viertel der Hauptnote darzustellen (Notenschrift, 131) führt keineswegs zu befriedigenden Resultaten; es handelt sich in den Ligaturen nicht um eine Auflösung der Hauptnote in kleinere Werte, sondern um die Zusammensetzung der Noten vom Werte der Hauptnote zu Gruppen. Es ist dies das allgemeine in der späteren Neumentradition wurzelnde Gesetz der Choralnotenschrift, das in der Anwendung auf die Notierung der Sequenzen keine Ausnahme erleidet. Ebensowenig kann die Rhythmustheorie H. Riemanns, der alle Choralmelodien in ein Schema von vier Takten bringen möchte, als Ergebnis quellengemäßer Forschung gelten (vgl. P. Wagner, Neumenkunde[2], S. 430—433).

Die obenerwähnten Fälle von mehr als zwei unbetonten Silben zwischen zwei Akzentsilben, deren sich noch eine bedeutende Zahl anführen ließe, beweisen auch, daß der Rhythmus der Sequenzen nicht als eine freie Folge zwei- und dreiteiliger Notengruppen dargestellt werden kann.

In der Sequenz zu Ende des 12. Jahrhunderts findet sich also kein anderer Rhythmus als in den übrigen syllabischen liturgischen Gesängen; es fehlt ebenso der strenge Takt als die Aufeinanderfolge zwei- und dreiteiliger Tongruppen. Die Betonung der gleich langen, auch in den Ligaturen nicht verkürzten Noten richtet sich nach der Betonung des unterlegten Textes. Dabei wird im allgemeinen darauf Rücksicht genommen, daß die melodisch bedeutsamen Punkte der Melodie durch die Akzente des Textes auch entsprechend hervorgehoben werden und die Wiederholung derselben Melodie in Parallelstrophen rhythmisch wenigstens nie ganz verschieden, oft sogar ganz oder nahezu gleich ist.

Von den vielen Möglichkeiten, welche ein solcher Rhythmus gestattet, verwenden die Sequenzen mit großer Freiheit so ziemlich alle, so daß sich hier keine gemeinsame Charakteristik der Sequenzen geben läßt.

Bemerkenswert ist, daß auch solche Gesetze, die mit einer gewissen Konsequenz eingehalten werden, dennoch kaum je ohne Ausnahme durchgeführt erscheinen.

So findet gewöhnlich keine Elision statt, wenn im Wortschluß und -anfang zwei Vokale aufeinanderfolgen; zum Beispiel Nr. 9, Str. 11a „Ergo die ista exultemus . . .“ An anderen selteneren Stellen muß ur-

sprünglich Elision stattgefunden haben, weil die für den zweiten Vokal notwendige Note nur durch eine nachträgliche Einschiebung gewonnen ist, zum Beispiel Nr. 15, Str. 3b, „vasque electum“ und Str. 6b „Petre et . . .“ Es herrscht also selbst in bezug auf den Hiatus dieselbe Freiheit wie in bezug auf Silbenzahl, Zäsuren, Tonfall im Zeilen- und Strophenschluß, Anzahl der Zeilen.

Sequenzen- und Rhythmendichtung waren eben, wie W. Meyer bemerkt (Rhythmen, 48), zur Zeit des Entstehens der älteren Sequenzen zwei ganz verschiedene Gebiete, die sich erst vom Beginn des 12. Jahrhunderts an gegenseitig zu beeinflussen begannen, indem „die Sequenzendichter sich herbeiließen, ihre willkürlichen Zeilen und Strophen aufzugeben, und aus regelmäßig gebauten rhythmischen Zeilen neue kühne Strophen zu fügen versuchten“.

Erst dann konnte der Rhythmus die wichtige Aufgabe erfüllen, die einzelnen Strophen zum einheitlichen Ganzen einer Dichtung zu verbinden. Diese Einheit fehlt zwar auch nicht in den älteren Sequenzen, wird aber hier nur durch einige außerrhythmische Momente in Text und Melodie hergestellt.

Zunächst werden je zwei Strophen von gleicher Melodie zu einem Strophenpaare verbunden. Nr. 1 und 3 bestehen nur aus solchen Parallelstrophen; die übrigen Sequenzen schicken der Anfangsstrophe ein kurzes Stück voran und fügen der Schlußstrophe ein solches an oder fassen die Parallelstrophen durch selbständige Eingangs- und Schlußstrophen ohne Parallelismus ein.

Ein nur scheinbares Abweichen vom melodischen Parallelismus bilden in Q jene Stellen, an welchen einem *e* oder *h* in der Gegenstrophe ein *f* oder *c* entspricht, zum Beispiel in Nr. 12, S. 34, Str. 6a/b, 7a/b.

Es kommt dies wohl daher, daß sich der Übergang von *e* und *h* nach *f* und *c* noch nicht überall gleichmäßig vollzogen hat. Diese Tatsache, daß dieselbe Melodie unmittelbar hintereinander in dieser doppelten Weise aufgezeichnet wurde, wirft ein helles Licht auf die auch sonst beobachtete Erscheinung der gegenseitigen Stellvertretung von *e* und *h* einerseits, *f* und *e* andererseits, ohne daß allein auf Grund dessen undiatonische Mittelstufen anzunehmen wären.

Aber auch die Parallelstrophen sind nicht regellos aneinandergereiht, sondern durch melodische Elemente miteinander verbunden. Das einfachste Mittel, welches am häufigsten zur Anwendung kommt, besteht in der Wiederholung ganzer Strophenpaare; sie folgt entweder unmittelbar hintereinander (Typus *AA*) oder nach Einschiebung eines andern Strophenpaares (Typus *ABA*) und ist teils Note für Note genau, teils etwas freier variiert. Diese Variationen geben oft einen interessanten Einblick in die Werkstatt des Sequenzendichters, indem

sie zeigen, wie er verschiedenen Texten dieselbe Melodie anzupassen sich bemühte.

Außerdem dienen zur Gruppierung und Verbindung der Strophenpaare Transposition und Modulation sowie die Schlußkadenzen am Ende der Strophen; die Anwendung dieser Mittel ist ebenfalls in den Erläuterungen dargelegt, da sie für die einzelnen Sequenzen sich sehr verschieden gestaltet. Häufig sind sie so angewendet, daß durch sie die ganze Sequenz in zwei bis drei wohlproportionierte Glieder zerfällt.

Ein äußerliches Bindeglied aller Strophen bildet der Strophenschluß auf *a*, besonders dann, wenn die einzelnen Zeilen nicht auf *a* schließen, wie Nr. 1, 11, 13 (6 mit Schluß auf *e*). Doch kann dieser Schluß auf *a* nicht als ein charakteristisches, ausschließlich den Sequenzen eigenes Merkmal gelten, das nur in ihrer ursprünglichen Abhängigkeit vom Alleluja begründet sein kann; denn ein ähnlicher Schluß findet sich auch in anderen, noch älteren Poesien des frühen Mittelalters, zum Beispiel in den Versiculi Familiae Benchuir im Antiphonar von Bangor, A. D. 680—691 (C. 5 part. inf. der Ambrosiana in Mailand) bei F. Steffens, Lateinische Paläographie[2] (Trier 1906), Tafel 26. Die aus der Verbindung eines Textes mit einer Melodie entstandene Sequenzenform wird häufig vom ursprünglichen Texte getrennt und mit einem neuen Texte verbunden. Schon unter den 25 Sequenzen in Q haben Nr. 5 und 15 genau, Nr. 11 und 12 annähernd dieselbe Melodie und Form.

Diese Verwendung ganz oder beinahe gleicher Melodien für verschiedene Texte kehrt in der ganzen Entwicklungsreihe der Sequenzen häufig wieder. Sie wurzelte in den Kunstanschauungen der damaligen Zeit, die mehr Gewicht auf die dekorative Ausschmückung des Textes durch Musik als auf dessen musikalische Interpretation legte und demgemäß einen großen Teil des liturgischen Gesanges der lateinischen Riten gestaltete.

Bei dieser Art des Vorgehens mußte sich schon sehr früh das Bedürfnis geltend machen, die Melodien auch unabhängig von den zugehörigen Texten bezeichnen zu können. Die Melodienamen erfüllten diesen Zweck und faßten für den Kenner alles einer Sequenz Eigentümliche in ein Wort oder einen kurzen, prägnanten Ausdruck zusammen.

In Q sind die Melodienamen nicht mehr angegeben, doch sind die meisten Melodien darin solche, welche in anderen, meist älteren Handschriften Namen tragen. Außer den 15 oben angegebenen Melodien, welche Q mit dem Cod. Sangall. 484 gemeinsam hat, weist es noch folgende Melodien auf: „Mirabilis“ (Nr. 6), „Dulce lignum“ (Nr. 10), „Nimis honorati sunt“ (Nr. 24) und eine zweite Form von Trinitas „Benedicta“ (Nr. 13).

Häufig bezieht sich der Melodiename auf den Allelujavers, mit dem die betreffende Sequenz in Beziehung steht, wie „Iustus ut palma", „Mirabilis" und ähnliche. Manche Bezeichnungen sind nicht weiter zu erklären und bieten nur hie und da Anhaltspunkte zu Vermutungen. So dürfte der Name „Concordia" (Nr. 5) mit den Anfangsworten der Sequenz „Hanc concordi famulatu" in Beziehung stehen. „Symphonia" (Nr. 8) ist die griechische Übersetzung des Sequenzenanfanges „Concentu parili". Daß der griechische Name erst nachträglich der lateinischen Sequenz gegeben wurde, wird dadurch wahrscheinlich gemacht, daß die Worte „Concentu parili" wie eine Entlehnung aus dem Hymnus des Prudentius „Inventor rutili" klingen. Dort heißt es nämlich: „Concentu parili suave sonantibus . . ." Auch war in St. Gallen der Ausdruck „concentu parili" als technischer Ausdruck für gemeinsamen Chorgesang der Sequenzen gebräuchlich, denn die Instituta Patrum Sangallensium (bei Schubiger, Sängerschule 53) sagen: „Sequentias si cantamus sive alternatim sive una simul, concentu parili voce consona finiantur." „Frigdola" (Nr. 9) ist ein Ausdruck des Vulgärlateins, der in den Kluniazenserklöstern des ausgehenden 11. Jahrhunderts wohlbekannt war und eine bestimmte Art von Eierspeise bezeichnete. „Pro signo crispellarum, vel ut alii aiunt dicunt frigdolarum . . ." heißt es in den Consuetudines Cluniacenses des Mönches Udalrich (Migne, Patr. lat., 149, 704), wo er die Zeichen beschreibt, deren man sich zur Zeit des Stillschweigens zur gegenseitigen Verständigung bedienen solle.

„Chitara" deutet wohl auf ein Musikinstrument hin.

Manche Melodien haben mehrere Namen, umgekehrt bezeichnet in verschiedenen Handschriften der gleiche Name verschiedene Melodien, wie zum Beispiel „Trinitas" Nr. 7 und 13.

K. K. UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI „STYRIA", GRAZ.